

HABITAR EL CUERPO: EL SEGUNDO SILENCIO DE LOS SORDOS

María José Torres Pineda

Universidad Tecnológica de Pereira

Facultad de Ciencias de la Educación

Licenciatura en Español y literatura

Pereira-Risaralda

16 mayo 2021

HABITAR EL CUERPO: EL SEGUNDO SILENCIO DE LOS SORDOS

María José Torres Pineda

Asesor

Juan Manuel Ramírez Rave

Trabajo para optar al título de licenciada en español y literatura

Universidad Tecnológica de Pereira

Facultad de Ciencias de la Educación

Licenciatura en Español y literatura

Pereira-Risaralda

16 mayo 2021

My tears are always frozen
I can see the air I breathe
Got my fingers painting pictures
On the glass in front of me
Lay me by the frozen river
Where the boats have passed me by
All I need is to remember
How it was to feel alive

Winter Bird

AURORA

Tabla de contenido

Agradecimientos	7
Dedicatoria	7
Presentación	8
Justificación	10
Planteamiento del problema	11
Objetivos	13
General	13
Específicos	13
Capítulo I. Un silencio polifacético	14
Capítulo II. Silencio y cuerpo creador	31
Capítulo III. Narradores simbólicos: el caso de los sordos	47
Capítulo IV. Ya no duele el cuerpo	67
Síntesis	77
Conclusiones	79
Referencias bibliográficas	81

Lista de figuras

Figura 1. Serie de pequeñas esculturas en bronce, Jaume Plensa, 2017	19
Figura 2. Escultura marina, Jason deCaires Taylor	20
Figura 3. Compositie in rood, geel en blauw, Piet Mondrian, 1921	21
Figura 4. Portland Art Museum, Mark Rothko, 2012	21
Figura 5. Luna en Lengua de Señas Colombiana (LSC), Diccionario Básico de la Lengua de Señas Colombiana, 2006	41
Figura 6. Amanecer en LSC	42
Figura 7. Te quiero en LSC	42
Figura 8. Señal de bus en la ciudad de Pereira	43
Figura 9. Señal de bus en la ciudad de Cali	44

Lista de tablas

Tabla 1. Anécdotas producidas en LSC	50
Tabla 2. Concepto de silencio para diferentes usuarios de la LSC de la comunidad sorda de la UTP	59

Tabla de convenciones

ASL: American sign language, Lengua de señas americana

DBLSC: Diccionario básico de la lengua de señas colombiana

LS: Lengua de señas o lengua signada

LO: Lengua orales

LSC: Lengua de señas colombiana

LSE: Lengua de señas española

LSF: Lengua de señas francesa

MEN: Ministerios de educación nacional

UTP: Universidad tecnológica de Pereira

Agradecimientos

A la escuela de español y literatura por generar espacios para la investigación desde diferentes ámbitos que permitan el mejoramiento de la comunidad universitaria. Con esto, la escuela ha logrado reducir la perspectiva discriminatoria que rodea a la comunidad sorda. De igual manera, un profundo agradecimiento a mi asesor de tesis, el doctor Juan Manuel Ramírez Rave por interesarse en este proyecto y ayudarme a no temerle al error; a Valentina Morales Carmona y Alejandro Olarte Quintero por ser mi mano derecha. Además, gracias a mis amigos cercanos por acompañarme en esta travesía llamada trabajo de grado.

A todos y cada uno de los docentes y cómplices que influyeron en mi ser profesional pero sobre todo, a mi ser humano. Los recordaré siempre como parte de mi crecimiento personal más que como simples paradigmas académicos o amistades.

Pero ante todo, mil agradecimientos a la comunidad sorda de la UTP, este proyecto es de Uds y para Uds porque me mostraron un mundo nuevo en el cual el cuerpo no se avergüenza sino que se cuenta, crea y ama.

A Yeiny Pulgarín Sánchez, intérprete de la UTP, por brindarme su apoyo con ciertas dudas surgidas durante esta monografía.

Dedicatoria

Al cuerpo, por sus sublimes gestos

Presentación

Esta monografía está basada en la observación de la comunidad sorda y sus intenciones por crear a partir de los gestos, las palabras y los silencios. Para la realización de este proyecto, fue necesaria la antesala de los niveles de Lengua de Señas Colombiana (LSC) implementados por el Bienestar Universitario de la UTP.

Los objetivos investigativos corresponden a la evidencia de una vinculación entre dos elementos que parecen no pertenecerse pero que, en el contexto adecuado, se presentan con protagonismo dentro de la construcción de comunidad, es decir, al silencio del cuerpo y las construcciones narratológicas de relatos de vida de la comunidad sorda de la UTP.

Por otra parte, el enfoque de esta monografía es heurístico-hermenéutico debido a que se estructura bajo el origen y acceso al conocimiento desde las ideas fundantes de lo conocido para expandir los marcos de referencia constituidos por la práctica interpretativa de la hermenéutica del colectivo, o sea, de la comunidad sorda de la UTP. De acuerdo a lo anterior, este proyecto tiene su base en la consolidación de ideas que surgieron en el proceso de observación convirtiéndose en un marco referencial existente y fundamentado a partir de la interpretación y lectura de otras investigaciones similares.

Es importante recordar que cada uno de los conceptos aquí mencionados florecen de la propia concepción de la comunidad sorda, ningún término fue encajado a su conducta social ni mucho menos su narrativa.

Finalmente, esta monografía busca ser el inicio de un proyecto futuro que implementará el libro álbum dentro de la comunidad sorda. Proyecto que pretende ser desarrollado con posterioridad en niveles de estudio superiores.

Justificación

A través de este proyecto de investigación se pretende estudiar cómo se presenta y se construyen las narraciones de relatos de vida en la comunidad sorda de la UTP. Asimismo, pretende estudiar el silencio en relación con el cuerpo y cómo estos se articulan para hacer posible el relato autobiográfico. En esa medida, el proyecto posee una mirada social, ya que resuelve (o intenta resolver) dificultades concretas de un grupo social, específicamente las relacionadas con la competencia narrativa de la comunidad sorda de la UTP.

Dentro de las diferentes falencias que se encuentran en la comunidad sorda, este proyecto está interesado en la que está relacionada con la competencia narrativa de relatos de vida. La LSC como lengua oficial de la comunidad sorda, ha estado permeada por discriminación y rechazo, lo que ha generado en los usuarios de esta lengua un desarraigo de tipo ontológico, es decir, graves dificultades para construir identidad, tanto colectiva como individual. Por ello, esta monografía considera que es por medio de las narrativas como se logra construir mundo, y por medio de esta es que, además, el individuo logra contarse, autobiografiarse.

Emprender este proyecto ayuda, no solo a entender cómo la comunidad sorda construye mundo y relato sino, a disminuir el sesgo con el que siempre se la ha visto.

Planteamiento del problema

Suele creerse dentro de la comunidad oyente que las personas sordas viven en un mundo de silencio. Esa creencia generalizada es reconocida en este trabajo como primer silencio, ya que hace referencia al silencio físico-primigenio que está relacionado con los rasgos genotípicos y biológicos que caracteriza a esta población; llámese sordera profunda, media, hipoacúsica, uni- o bilateral, es una condición que toda la comunidad comparte. Asimismo, habrá un segundo silencio que ya no hace referencia a ese silencio impuesto biológicamente (que impide articular el lenguaje en la oralidad), sino que hace referencia a un silencio autónomo, simbólico, en el que el sordo crea y se re-crea mediante procesos narrativos.

El cuerpo, como articulador del lenguaje en la Lengua de Señas (LS), juega un papel fundamental en la medida en que es por medio de este que el sordo logra construir narraciones de cualquier tipo, y es, a su vez, el que le posibilita entrar en un estado silente para crear su mundo, su lengua. El cuerpo, en esa medida, se reconoce como experiencia sensible donde se narra, se-relata, se-cuenta, pero también, donde se-calla.

En el contexto propiamente colombiano, la profesora de la Universidad Pedagógica Nacional Nahir Rodríguez afirma que “los sordos, al significar con un idioma distinto,

comunican también con otros lenguajes sus concepciones y representaciones de mundo; por tanto, la inclusión educativa y social en sus procesos deben tener en cuenta el estudio de rasgos y demás aspectos esenciales de la cultura para poder alcanzar una filosofía de la inclusión: “Aprender a vivir juntos” (2008, p. 77). Argumenta también que la poca interlocución con su familia y sus pares (oyentes o sordos) en los primeros años de vida, es la causa primaria de que el sordo se introduzca en un mundo **silencioso** y que, a partir de allí, surjan dificultades de identidad o autorreconocimiento en el entorno educativo al no entablar relaciones interpersonales para explicar y explicarse en el mundo.

Si el lenguaje es objeto de conocimiento sociocultural, según Halliday (1983), si las lenguas son instrumentos de mediación semiótica que posibilitan el acceso a la cultura, según Wells (1998) y si el lenguaje es una forma de comunicación y representación que facilita el desarrollo cognitivo, mediante las actividades interpersonales, según Triadó y Fernández (1996); ¿cómo lograr que los sordos constituyan su subjetividad a través del fortalecimiento de la narración visogestual y escritural? Ello supone, desde una perspectiva hermenéutica y postmoderna, asumir al sujeto sordo como narrador y creador, es decir, reconocer en él su capacidad de producir significados gracias a la acción del lenguaje.

Ahora bien, la Universidad Tecnológica de Pereira en su reporte de gestión del año 2019 registró 72 estudiantes con discapacidad (Universidad Tecnológica de Pereira, [2020]), de los cuales tan solo 12 presentan un nivel diferente de sordera. La comunidad universitaria se ha encargado, a través de propuestas desarrolladas por Bienestar Universitario, de velar por el adecuado acompañamiento de los estudiantes sordos en los procesos de enseñanza-aprendizaje. Así, propuestas como *La sala de los sentidos* y los niveles de LSC que se ofrecen a la comunidad educativa, son espacios necesarios para llevar a cabo procesos significativos que aportan a su formación integral. No obstante, se encuentran falencias en relación a la comprensión y producción de las diferentes tipologías textuales que dentro del entorno académico se emplean. La tipología narrativa es una de las que, en menor grado, se hace necesaria en el contexto académico ya que se tiende a reconocer como una tipología solo de corte literario o periodístico.

Como se ha precisado anteriormente, los usuarios de la LSC narran de manera distinta a las Lenguas Orales (LO). Esto es debido a que presentan configuraciones y características específicas que difieren unas de otras. Por ejemplo, mientras en la primera su configuración es

oral-auditiva, en la segunda es gesto-espacial de configuración visual. En esa medida, es imposible negar en la LS el vínculo existente entre cuerpo y lenguaje para la construcción de mundo y relatos de vida.

En virtud de lo anterior, este trabajo busca responder la siguiente pregunta:

¿Cómo se vincula el silencio del cuerpo en las construcciones narrativas de relatos de vida de la comunidad sorda de la UTP?

Objetivos

General:

Evidenciar la vinculación del silencio del cuerpo en las construcciones narratológicas de relatos de vida de la comunidad sorda de la UTP.

Específicos:

- Demostrar que el cuerpo es el posibilitador de los relatos de vida para la construcción de mundo de la comunidad sorda de la UTP.
- Comprender la incidencia que tiene el silencio en las construcciones narratológicas de los relatos de vida para el reconocimiento de un concepto alternativo debido a las particularidades de la comunidad sorda UTP.

Capítulo I. Un silencio polifacético

El silencio ha tenido un protagonismo indudable en la actualidad. Esto gracias al nacimiento de la pragmática en la época de los 70s, quien lo concibió como un elemento comunicativo de gran importancia y le asignó un valor dentro de la interacción social. De ahí que se diga que el silencio es un elemento interdisciplinar que está presente en la vida del ser humano como una parte de la palabra: “el lenguaje no es solo palabras habladas, pictóricas, musicales, etc, es palabra y silencio juntos. No hay palabra sin silencio: el silencio está en el interior de cada palabra (....) [es] el puente de unión de los sonidos” (Sciacca, 1961, p. 96). Mientras el individuo tenga la capacidad de producir lenguaje -de cualquier tipo- entonces tendrá que estar sujeto, simultáneamente, al silencio.

A pesar de que la pragmática tenga la intención de mostrar el silencio como parte de la interacción social actual, la verdad es que el silencio ha estado presente en la vida humana acompañando a la existencia misma y se ha percibido desde diversas perspectivas como las cosmogonías de los pueblos originarios. En el cristianismo, islamismo y judaísmo se cree que en el principio de la creación no había nada; o bueno, sí había: vacío y caos. No existían palabras, por lo tanto, tampoco silencio. Pero cuando Dios ofrendó la orden, la palabra, rompió el vacío y el caos. Sobre todo, rompió el silencio; hubo palabra. Pero el silencio además de jugar como una parte de la misma moneda (palabra), en el cristianismo el silencio tiene un papel renovador: después del diluvio, llegó el cambio. El silencio se une al agua para complementar su simbolismo reformista: “todas las tradiciones de diluvios están vinculadas a la idea de una reabsorción de la humanidad en el agua y a la instauración de una nueva era” (Eliade, 1980, p. 220). Esta concepción de Eliade está directamente ligada con la propuesta de Rilke en Sonetos a Orfeo (1983, p. 39):

Todo enmudece. Mas del total silencio

surge un principio, la señal, el cambio.

Esta pretensión de unión entre el silencio y el agua como un sólo símbolo, ocurre de igual forma en las cosmogonías. Sin embargo, lo diferente en este caso, es que el agua es reemplazada por el silencio. De ahí que se presente en las cosmogonías una dicotomía entre palabra/silencio, no obstante, esta relación no se estanca en mostrar esa dicotomía, también cabe la perspectiva del silencio como papel fundamental y positivo. Ambas posturas no se presentan con una carga negativa que impida la creación, por el contrario, es un vehículo para esta, una energía creadora. Esto se verá ejemplificado en 3 ideologías: el Big Bang, el creacionismo y una cosmogonía egipcia.

El Big Bang o la gran explosión es una teoría que habla sobre la creación del mundo y del universo; esta teoría es una búsqueda para romper el silencio que hubo antes de la creación. El Big Bang es una onomatopeya del origen, una imagen con sonido, con ruido. Parece ser que necesitamos que algo rompa el vacío, el silencio, el caos. El creacionismo es la hipótesis seguida por la religión en la que Dios apalabra con la orden y todo nace, de la nada, del vacío, del silencio. La divinidad rompió el silencio por medio de la palabra. “La creación se produce cuando el silencio se destruye; cuando alguien habla, cuando el vacío uniforme y desprovisto de significado es desplazado por el sonido o palabra” (Maitland, 2010, p. 154). Estas oposiciones palabra/ silencio, orden/caos y todo/nada son dos partes de una misma moneda. Generalmente, una cara de la moneda es buena y la otra no tanto, es decir, el orden es bueno y el caos no, igual con las otras. Sin embargo, en las cosmogonías, la parte no tan valorada tiene también un papel fundamental.

A manera de ejemplo, es necesario mostrar una cosmogonía poco conocida. El origen según la cultura egipcia parte de que en el principio había una masa eterna conformada por agua oscura que se encontraba triste y estática. Atum, el señor de los cielos, se creó a sí mismo desde la nada y se posó sobre el *benben* (montículo primigenio). Atum era el sol, es decir, todo. Dentro de él albergaba a todos los seres, la fuerza de vida y cada cosa animada o inerte provenía de él. Atum quedó solo en el *benben*, simultáneamente, la luz inundaba el mundo. Luego, Atum se masturbó y dio vida a todas las cosas. «No existía ningún cielo, no existía ninguna tierra [...]. De mí creé a todos los seres [...]. Mi puño se convirtió en mi esposa [...]. Copulé con mi mano [...]. Estornudé a Shu, escupí a Tefnut [...] y más tarde, Shu y Tefnut engendraron a Geb y a Nut [...]. Y Geb y Nut engendraron a Osiris, Set, Isis y Neftis [...]. Y finalmente, ellos produjeron la población de esta tierra ». Igual que en el Big Bang y el

creacionismo, se propone el principio a partir de la nada. Después de la ruptura, procede a la creación de todo. No obstante, esta ruptura no es tan abrupta como lo imaginan todos al momento de leer o escuchar las historias cosmogónicas, esta ruptura se genera gradualmente. ¡Es la creación, debe ser mágicamente pausada! En esas pausas artísticas, el tiempo y el silencio configuran la creación y el silencio, el vacío, el desorden ayudan y componen la creación de todo.

El ser humano está hecho a imagen y semejanza de Dios, ¿cómo puede entonces cohibirse de crear? El Romanticismo alemán, en el siglo XIX, buscó despojar al hombre de su exhaustiva búsqueda por la razón, su antinaturalidad: alejado de la naturaleza y de los otros y retomar su conexión con el mundo. “Todos los artistas riñen en una competencia creativa con Dios” (Steiner, 1989) Los artistas pertenecientes al Romanticismo alemán buscaron una manera de decir lo indecible, de retomar sus conexiones con la naturaleza y el arte. Las palabras, las imágenes y los conceptos se descubren como símbolos de las cosas y el silencio se retoma como un espacio de creación. En medio de ese proceso, cada artista descubrió que el silencio era una parte indispensable del fluir creativo.

Este silencio creador desarrollado durante el Romanticismo alemán también puede ser vislumbrado en las diferentes artes. Susan Sontag en *La estética del silencio* (1985) argumenta que es mediante este que el artista se emancipa de la sujeción servil al mundo. El silencio se presenta como mecenas, cliente, consumidor, antagonista, árbitro y deformador de su obra. Así mismo, Amorós (1991) plantea la división de las artes según cómo representen el silencio: real o sinestésico. El primero, hace referencia a aquellas artes que de alguna manera pueden mostrarlo, por ejemplo, la música. El segundo, tiene que ver más con sugerir el silencio en vez de mostrarlo, por ejemplo, la pintura y la arquitectura (p. 135). Las artes prevén el silencio desde las intenciones del Romanticismo alemán, que a su vez, florecen del silencio creador visto en las cosmogonías. A continuación se exponen, según la clasificación de Amorós, algunas artes en relación con el silencio creador, aquel que es eje en este proyecto de investigación y toma sentido completo en el tercer capítulo

La música, la danza y el silencio

Hay tantos silencios como notas existentes: la música generalmente, está construida con bloques de tiempo llenos de sonido y/o silencio. En la música es posible sentir el silencio -aunque parezca paradójico e incluso, un juego de oxímoros- igual que las notas sonoras, los

silencios están hechos y planeados en el tiempo. La máxima creación musical silenciosa la protagoniza, en el siglo XX, John Cage y su famosa obra 4'33''(1952), esta consta de diversos instantes de quietud, abrir y cerrar el piano y por supuesto, silencio. Cage descubrió, curiosamente, una vanguardia musical en el silencio pues es dentro de este que los sonidos tienen total libertad ya que no están sujetos a estructuras sintácticas o estructuras sonoras; son espontáneos y libres, aquello a lo que generalmente apuntan los músicos.

Los silencios musicalizados pueden ser reales, o sea, mostrados gracias a que tienen una duración en el tiempo y, a pesar de lo que se cree, sí son captados por el oído y se pueden representar a través del cuerpo. Aquí es cuando las artes se armonizan entre ellas y es posible vislumbrar su conexión: el silencio musical se transforma en un silencio corporal presente en la danza. “Cuando el bailarín planta su cuerpo en un espacio y contempla la quietud, representa un silencio”(Altun *et al.*,2018). Pareciera ser que su cuerpo es un pincel en la armonía de la pintura y que necesita unos espacios de quietud para pensar su siguiente pincelada. En esos espacios, se muestra el silencio dentro de la danza, aquel que permitirá la imagen mental de la creación del siguiente movimiento. Torres Cantón (2017) plantea que el silencio es un elemento antropológico del cuerpo que está ligado directamente con el ser, su descubrimiento y su representación, así mismo, como un espacio creador (p. 10). El flamenco, según la autora, es una danza que se desarrolla cuando comienza la voz. “Un baile de micromovimientos, una causa a moverse en silencio, un impulso del gesto flamenco, una fusión de totalidad” (p.90) La concentración de parte del bailarín en su propio cuerpo permite una experimentación sensorial de descubrimientos del silencio. Todo esto ocurre en la presencia del sonido del flamenco, es decir, mientras suena la música pero, ¿cómo es posible que el bailarín descubra el silencio mientras suena música? Amorós (1991) sostiene que “la música y la poesía abstractas copian la voz del pensamiento silencioso; pero esta voz sólo la oye, en cada caso, uno; uno que puede traducirse al traducirla”. En otras palabras, mientras la música suena de fondo, el bailarín debe estar a disposición del silencio para escucharse, oír la voz que emana de él mismo que se copia en la música y que para decodificar esos pensamientos o mensajes, es ideal también estar en un silencio propio. Pero la danza, al igual que la fotografía poseen un plano bidimensional: captan el silencio pero no con totalidad; la única parte que ve el público está dada solamente por un punto frontal -alto y ancho-, semejando una imagen plana y por lo tanto, una sola perspectiva del silencio. Así mismo ocurre en la escultura: la figura se mantiene en silencio gracias a su bidimensionalidad.

La escultura y el silencio

La escultura, suponen los observadores, es un arte que se encuentra detenido en el tiempo, congelada, estática y en parte, tienen razón. Esto ocurre debido a la bidimensionalidad que acarrea consigo; parece ser que la única manera de ofrecer una tercera dimensión a la figura modelada, dependerá únicamente del que mira, en silencio, aquella morfología y crea, en su mente, un movimiento consecuente para ella, un mundo silencioso pero con posibilidades de fluir en un espacio. Así, el silencio que cobija a la escultura permitirá la creación de una vitalidad, una movilidad a la figura inerte.

Esto lo entiende muy bien Jaume Plensa, escultor y grabador catalán que percibe el silencio como un espacio orientado a la creación como lo plantea también Susan Sontag. Pero añade a esta concepción, la posibilidad de un silencio introspectivo desde la escultura. Plensa argumenta que en esta época no es posible encontrar el silencio fácilmente y que se debe recurrir a la fabricación de este, un silencio interior para que la gente vuelva a estar consigo misma.

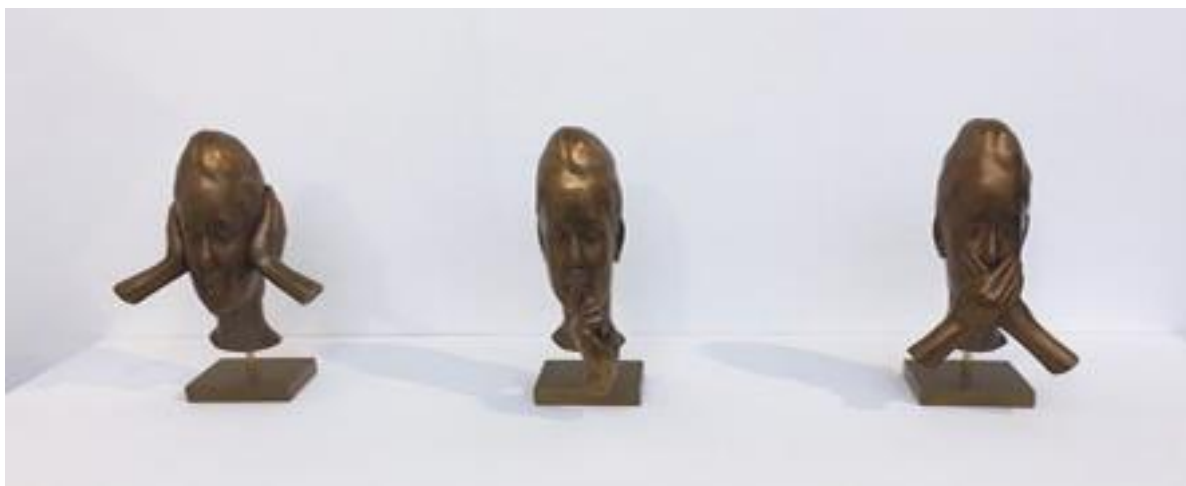


Figura 1. Serie de pequeñas esculturas en bronce, Jaume Plensa, 2017

Fuente: <http://www.fondoarte-as.com/>

Esa importancia del silencio en la vida cotidiana que obsesiona a este artista plástico, se ve traducida a ocho pequeñas cabezas de bronce que juegan con la posición de las manos, cerradas están sus bocas y ojos que evocan tranquilidad, paz y quietud, acompañados por momentos de silencio que son intencionados (**Figura 1**). Estas esculturas buscan generar

conciencia en los espectadores sobre la crisis del silencio y la sutil recomendación de volver a él.

El silencio dentro de la escultura puede ser modelado, como ya vimos, de diferentes maneras pero quizá, una de las más interesantes sea la propuesta de Jason deCaires Taylor, escultor británico creador del primer parque acuático de esculturas. En su charla TED (2015) argumenta que la mayor parte del turismo del Museo Subacuático de Arte (MUSA) ocurre entre los museos y los arrecifes ubicados en Cancún y la costa oeste de Isla Mujeres. Taylor asegura que la caricia del mar ofrece un tinte reflexivo a las esculturas, es un silencio que habla por sí solo y, además, acarrea una creación sublime: el silencio como creación-muestra de la memoria



Figura 2. Escultura marina, Jason deCaires Taylor

Fuente: <https://polodearte.com/>

Todas las esculturas de Taylor son situaciones de la vida cotidiana, sin embargo, con el paso de los años y gracias a la atmósfera submarina, las esculturas semejan el desgaste de la vida y le agregan color (**Figura 2**) ofreciendo así, una conciencia del pasar de los años, ese silencioso camino que debemos recorrer todos. Sólo algo cambia aquí: los recuerdos de la vida no serán vistos en sepia, sino en un abrigo de algas y corales.

El silencio y la pintura

El silencio que propone Amorós en cuanto al arte, menciona que el segundo grupo sugiere el silencio en vez de mostrarlo, ese silencio sinestésico debe ser interpretado y sentido por medio de las pinturas. Artistas como Mondrian y Rothko juegan con las formas geométricas, formas que en su acallamiento, traspasan al espectador en forma de agente y ejecutor (Amorós, 1991, p.86).



Figura 3. Compositie in rood, geel en blauw, Piet Mondrian, 1921

Fuente: <https://historia-arte.com/>



Figura 4. Portland Art Museum, Mark Rothko, 2012

Fuente: <https://portlandartmuseum.org/>

En una primera fase, el espectador juega un papel receptivo frente a la obra que le habla. En la segunda fase es la obra la que juega el papel fundamental interpretativo ya que será después ella la que delicadamente contagie al espectador de esa interpretatividad. La creación dada a luz en el silencio creador de estas obras, queda, finalmente, en manos del espectador.

El cine y el silencio

En el cine, el silencio está directamente relacionado con el espacio. Este se establece a partir de imágenes en movimiento que se generan a parte del sonido de fondo y la construcción de las voces off. Este séptimo arte, como afirma Josep M. Català (2012) construye campos imaginarios y es, precisamente en ellos, donde aparecen tanto las acciones como las representaciones (clasificación donde aparecen las imágenes silenciosas). No obstante, no fue hasta que se descubrió lo sonoro en el cine, que el silencio tuvo protagonismo dentro de la pantalla. Béla Balázs (1972) sostiene que “el silencio es uno de los efectos dramáticos más propios del filme sonoro. Ningún otro arte puede representar el silencio”. De hecho, el silencio en un filme es creado a partir de sonidos que permiten entender que tiene un protagonismo especial, esto se debe a que generalmente, los espectadores no consideran real el silencio dentro de la pantalla pues tiende a ser particularmente sonoro. Balázs afirma que el espacio visto solo será real para nosotros si tiene sonido, además, asegura que el silencio en cine demanda, para ser representado en pantalla, la utilización, en ocasiones, del ruido; en otras, solo de la música; y, en otras, quizá, de manera conjunta.

El teatro y el silencio

La pantomima deja de lado el lenguaje verbal para vehicular la comunicación a través del cuerpo y todas sus expresiones. Esta es una forma de mímica que se produce cuando la gesticulación habitual sirve de base para construir narraciones o situaciones (Font, 1981). También es reconocida como teatro de gesto o el arte del silencio. La persona que hace pantomima es denominada mimo y es aquel que renuncia al uso del lenguaje verbal para simular con sus gestos sonidos, cosas o personas que no existen realmente: sube escaleras sin haberlas, se choca con un cristal invisible, hincha un globo imaginario y utiliza su expresividad, para reproducir situaciones reales, pero que no están sucediendo realmente (Pérez, Haro y Fuentes, 2011). Esta manifestación artística no posee la dicotomía

silencio/palabra sino gesto/silencio, entendiendo que es el silencio el que ofrece la posibilidad de crear narraciones y situaciones comunicativas que puedan ser codificadas y decodificadas por el espectador, a través del gesto.

El estudio del silencio se presta para la interdisciplinariedad pues como ya se expuso, hace parte del ser humano tanto - o con más importancia- como la palabra misma. Siendo consciente de las diferentes dimensiones del silencio, se ha decidido tratar específicamente el enfoque educativo, semiótico, filosófico, narrativo y antropológico que son, ciertamente, los que más se acercan a las intenciones del proyecto, sin el propósito de demeritar el resto de enfoques existentes.

La educación y el silencio

El silencio en el ámbito educativo toma dos posturas: el silencio del que no sabe y el silencio como una posibilidad didáctica. Este ámbito es un campo especialmente amplio donde convergen, de manera didáctica, muchísimos componentes que deben responder a la receptividad entre el educando y el profesor. La mayoría del tiempo, estas situaciones se reducen a la palabra. Cuando el profesor se posiciona al frente del salón, se espera una escucha atenta por parte de los educandos, por ello, al preguntarles acerca de algún tema, el profesor espera una respuesta inmediata. De igual forma, los educandos esperan del profesor una escucha atenta a lo que dicen, situación que no suele pasar. La primera postura conceptualiza al silencio del estudiante como un “no sé”, un “no tengo el conocimiento” frente a lo que se está preguntando. Es el profesor el que parece tener siempre el conocimiento y cuando esta figura de autoridad guarda silencio, se le justifica diciendo que está pensando lo que va a decir, sin embargo, no pasa lo mismo con el educando. La segunda postura corresponde a esa situación que escasea mucho en las aulas de clase: un cambio de mentalidad. Torralba (2009) afirma que la necesidad de escucha en el aula es fundamental porque es en ella donde se encuentra la receptividad: que el educando escuche lo que el profesor quiere decirle y que el profesor escuche lo que el educando quiere comunicarle. No obstante, la escucha en el aula está sobrevalorada (p. 171). La didáctica de la escucha tiene su

base en el silencio, pero no cualquier tipo de silencio, se trata de uno más complejo: el silencio humano. “El silencio humano no solo es físico, sino que además tiene ocurrencia en la interioridad del sujeto de escucha y del sujeto de habla; de este modo, desborda el silencio ecológico y se adentra en los espacios de lo social y cultural” (Motta Ávila, 2016, p. 172). Detrás del silencio hay una intención de escuchar lo que el otro tiene para decir. Así pues, el silencio es un acto del lenguaje, está ahí para construir un significado en el marco de la interlocución y que sólo adquiere valor lingüístico y semiótico en el momento de las relaciones sociales al margen de la cultura escolar.

La semiótica y el silencio

El silencio, según la Escuela de Palo Alto, se mueve por todos los tipos de lenguajes y por lo tanto, puede ser tomado como un signo. Además, cumple los requisitos del mismo: **a)** evoca o representa una cosa **b)** mantiene una relación convencional con el objeto al que sustituye **c)** siempre significa algo en relación a otro signo **d)** el silencio tiene una praxis, a través de la actuación de sus usos dentro de los sistemas de comunicación. “La semiótica es la teoría general de los signos y que incluso, debería ser tomada como la ciencia de todos los lenguajes -verbales, no verbales y lenguas signadas-. La semiótica tiene como objeto estudiar la comunicación de los mensajes en general; la lingüística sólo los mensajes verbales” (Jakobson, 1970, p. 20). Dicho esto, es notable que el silencio no hace parte únicamente del lenguaje verbal sino también del no verbal; situación que permite vislumbrar el significado especial y fundamental que posee el silencio en las relaciones comunicativas y en general, dentro de la vida del individuo. Sin embargo, lo más importante será responder, desde la semiótica, si el silencio es un símbolo.

Todorov (1992) plantea que es simbólico todo lo que acepta una interpretación y un sentido indirecto, es decir, el símbolo en sí mismo es intraducible, por lo tanto, es fuente de connotación y/o significado. El autor también sostiene que el lenguaje poético es el código dentro del cual el símbolo se explica e interpreta en su totalidad expresiva debido a su carácter figurado inagotable. Así pues, el silencio, mirado desde lo comunicativo, es ambiguo. Esto le permitirá prestarse para diferentes interpretaciones o significaciones. Su presencia simbólica es, en consecuencia, incuestionable.

Esta perspectiva del silencio como símbolo se ha trasladado incluso al ámbito visual: libros silentes. Este tipo de álbum está constituido por una narración de imágenes secuenciales fijas e impresas, afianzadas en la estructura del libro, cuya unidad es la página, y la ilustración es primordial (Bosh, 2007). Los libros silentes son llamados de esta manera porque, a diferencia de la mayoría de álbumes, no tienen texto en sus páginas, solamente el título que aparece en la portada. Esta idea está postulada con base en el enunciado “una imagen vale más que mil palabras” y pretende generar una experiencia perceptual desde los sentidos. Duran (2001) expone que el lector no está ante imágenes aisladas, sino ante ilustraciones que son el encadenamiento de varias imágenes. La imagen por sí sola genera un espacio dentro de un texto cualquiera, mientras que las ilustraciones originan temporalidad, es decir, la ilustración muestra un concepto de tiempo mediante la secuencia de imágenes. De igual manera, los libros silentes heredan del cómic algunos elementos tales como trazos y recursos que también generan sensación temporal.

La semiótica sustancializa la imagen en los libros silentes, es a través de ella que el lector percibe el ambiente, el rostro de los personajes y el escenario donde se desarrolla. El mundo que muestra la imagen está guiada por su lógica propia pues llena de coherencia el mundo ficticio que se desarrolla dentro del libro. Además, bebe del pensamiento neurocientífico de que el ser humano, desde niño, reconoce el mundo, primeramente, a través de imágenes. La semiótica visual presente en este tipo de álbumes impulsa el silencio como un símbolo ya que el lector interpreta múltiples significados de una sola narración y está forzado a percibir, a través de la experiencia del mirar, infinitos detalles en cada imagen. El libro silente le permite al lector jugar a ser lector. La gestación de la imagen silenciosa como unidad del discurso suele ser intencional, este propósito tiene gran cabida también en el campo literario

La narración y el silencio

El universo narrativo nace de la intención de expresar una idea mediante las palabras. Esta intención está directamente ligada al silencio, relación ya expuesta en el apartado del silencio creador a partir de las cosmogonías. El silencio en la narración puede clasificarse en:

silencio del escritor y silencio de la obra. El primer silencio nace de la situación donde el escritor no encuentra, de ninguna manera, la posibilidad de expresar lo que tiene en abstracto dentro de sus pensamientos. En esa búsqueda única por encontrarle una voz a sus ideas, y a pesar de tener a su disposición todas las combinaciones infinitas de palabras, vislumbra que dice más aquello que no se puede decir, que lo que se dice. Por ello, cuando un escritor que es consciente de la importancia del silencio crea, deja siempre una sensación silenciosa tras cada estrofa. Dentro de la literatura esto que no se puede decir ni expresar con palabras es conocido como *lo inefable*. Es propicio explicar este término desde la segunda clasificación: el silencio de la obra.

El escritor como creador regresa a los orígenes de la palabra, es decir, al silencio, lo inefable. “Escribimos con palabras, pero lo hacemos desde el silencio”(Sucre,1985, p. 498). Cuando en el poema hay un momento de suspensión del texto, una suspensión del texto, una suspensión de la palabra misma; se dice que hay una poética del silencio que nace y muere en lo inefable. Esto ocurre por una razón que argumenta Sucre (1985): “El silencio, en sí mismo, es una forma y un lenguaje: el lenguaje, secreto, del mundo” (p. 502). El secreto del mundo es el silencio pero no desde lo esotérico u oculto, sino desde la complejidad en la que el lenguaje del mundo es visible pero no dicho, no hay posibilidad de decirlo. Es inefable. El poeta como obsesivo explorador de la palabra, se encuentra con las desgastadas palabras, con la boca inconclusa y fatigado por no alcanzar lo que quiere significar; dentro de esa encrucijada, explora el silencio como recurso para representar lo que está más allá de él y más allá del mundo sin necesidad de prescindir de la palabra: por el contrario, en el poema la palabra y el silencio serán confidentes.

La filosofía y el silencio

La filosofía siempre se ha preguntado por el ser, por su espacio, su lenguaje y su relación directa o indirecta con las cosas, la realidad y el mundo. La obra de Heidegger está dedicada enteramente a responder esas cuestiones. Este autor argumenta que uno de los errores más grandes de la tradición cultural occidental es haber aprendido a etiquetar - nombrar- todo lo que se presenta en su realidad. De hecho, el hombre cuando encuentra una

nueva realidad, ansía poder asignarle a ella un etiqueta y así, poder entenderla; por lo tanto, el ser y su relación con el objeto está vehiculizada por la palabra. “La filosofía desde su origen griego cayó en la equivocación de otorgar diversos nombres al ser. Así, Platón habló del ser como “Idea”, Aristóteles como “sustancia”, Descartes como “cogito”, Nietzsche como “voluntad de poder” (Muñoz Martínez, 2006, p. 13). Heidegger plantea que esa desaforada intención de llamar al ser ente ocasionó que el significado cayera en un pozo oscuro de donde fue complejo sacarlo; por esto, el autor pretende en su obra, el rescate del ser auténtico y lo encuentra en el silencio pues argumenta que **es precisamente esta intimidad oculta la que es finalmente tocada por el original pensamiento que, más allá del ser y del ente, termina en el silencio**, es decir, si el ser humano pretende realmente acercarse al ser, debe hacerlo desde el silencio y no desde la palabra.

Para haber propuesto esto, Heidegger optó por cazar la cosa y se encontró con que no debía atacarla sino admirarla sumergiéndose en la experiencia pura de la contemplación, lugar que se encuentra en silencio. “Pero en ese lugar todo se vuelve silencio, las estructuras tradicionales de pensamiento y lenguaje son poco menos que inútiles y el pensador queda a solas con el ser, un ser que se da y habla “en” y “desde” el silencio” (Muñoz Martínez, 2006, p. 19). Desde este descubrimiento, el silencio será para Heidegger no sólo espacio propio de manifestación del ser, sino también su lenguaje. Allí se expresa libremente.

Si el lenguaje y el espacio originario del ser es el silencio, de él deben nacer entonces todas las cosas y después de su existir -la muerte- deben volver a él. Todo empieza y todo termina en silencio. Sin embargo, Heidegger en su experiencia mística y reveladora no interpreta una sola clase de silencio, sino cuatro:

- **Hermenéutico o silencio de la interpretación:** aquel que está relacionado directamente con el arte de escuchar puesto que, escuchar atentamente a lo propuesto por autores del pasado es realmente interpretarlos. La interpretación auténtica debe mostrar aquello que ya no se percibe en las palabras y, sin embargo éstas dicen, lo importante entonces es escuchar a las palabras en lo que sugieren y no en lo que afirman o dicen.
- **Etimológico:** como su nombre lo indica, consiste en indagar sobre el origen de las palabras para allí encontrar el sentido pleno de las cosas que ha quedado silenciado debido a las miles de traducciones realizadas al pasar de los años.

- **Meditativo:** es producido por el pensador en el acto de callar. El ser en este proceso se recoge en sí mismo y desde ese silencio deja libre el camino al ser para que se manifieste. Si el hombre logra ponerse en una posición de escucha podrá escuchar el silencio que habla desde adentro de sí mismo, de lo contrario, sólo encontrará un silencio vacío.
- **Poético:** silencio presente en el poema. Es cuando en los versos el poeta trae a presencia algo sin la necesidad primitiva de nombrarlo.

En esa misma línea filosófica, Wittgenstein afirma que el lenguaje es el reflejo del mundo. En el *Tractatus* (1921), el autor consolida que el lenguaje tiene los mismos límites que el mundo: donde se acaba uno se acaba el otro. Sin embargo, esto no impide que a veces cuando el ser humano habla mucho sobre algo, en realidad, no dice absolutamente nada con sentido. Por esto, Wittgenstein del *Tractatus* argumenta que sería moralmente correcto, callar cuando no sepamos de qué hablar; es precisamente en ese momento, donde el silencio empieza a protagonizar su obra. Para el autor, es preferible callar que caer en el sinsentido, situación que permitirá que el silencio sea una alternativa al propio lenguaje aunque forme parte de él. Hay cosas que incluso con el lenguaje, es imposible decirlas.

Desde la pragmática se habla de un tipo de silencio conversacional en el que son fundamentales los titubeos y las pausas, sin embargo, Wittgenstein se aleja de estos silencios internos del lenguaje para proponer una actitud moral por parte del hablante para no llegar a abusar, violentar o prostituir el lenguaje. Esta propuesta no le pide nada al lenguaje, más bien al usuario de la lengua. “El imperativo moral del silencio convertido en práctica actualizaría en nosotros ciertas formas de libertad: podríamos dejar de hablar de lo que no sabemos, seríamos capaces de abstenernos de tratar de explicar lo confuso; nos ahorraría el disgusto de hablar de más sin ninguna necesidad o de parlotear inoportunamente” (Cordua, 1997). Esta postura fue tomada por el autor en su afán por hacer del lenguaje lo menos ambiguo. Esta corriente buscó acercar el lenguaje humano a la estructura universal del lenguaje matemático donde lo ambiguo no tenía cabida. Pero esa postura fracasa si hablamos acerca de la dimensión cultural que acarrea consigo el lenguaje -y su tipología-. Para responder a esto, es preciso hablar desde el enfoque antropológico.

La antropología y el silencio

El lenguaje es utilizado de diversas maneras en cada una de las culturas. El silencio, al ser parte del lenguaje, también será interpretado de maneras variadas dependiendo de la lengua y el habla, además, también se prefigurará en las estructuras mentales, en las visiones de realidad e idiosincrasias de una sociedad específica. Por esto, la perspectiva positiva o negativa del silencio dependerá mucho del sistema cultural que aprehende el mundo, en consecuencia *hay tantos silencios como lenguas existentes*. El lenguaje es, a grandes rasgos, la facultad que tiene el hombre para representar su mundo. Cuando hablamos de hombre, nos referimos al ser humano en general. Todos los seres humanos pueden representar su mundo, por consiguiente, el lenguaje es universal. Esto no quiere decir que todos los individuos del planeta tierra lo implementen de la misma manera: la utilización del lenguaje cambia dependiendo de la cultura en la que nazca el hablante.

El silencio como el habla, se aprende. Aprendemos a hablar en una cultura concreta, así mismo ocurre con el silencio. El aprendizaje del silencio depende del sistema cultural y sus costumbres. Ehret (1996), basándose en un enfoque etnolingüístico, hace hincapié en que las diferentes culturas no sólo poseen diferentes lenguas sino también diversos sistemas sensoriales lo cual, conlleva a diversas concepciones de los espacios, tiempo, distancias, etc. Los países mediterráneos, por ejemplo, están inscritos en la palabra. Su herencia grecolatina rindió culto desahogado a la palabra. Grecia fue reconocida por ser la cuna de la civilización occidental y fue a través del logos que el hombre accedió al conocimiento del mundo, de él mismo, y le permitió integrarse como ciudadano a la vida en la polis, es decir, la vida pública. Basso (1977) expone un ejemplo de los posibles significados de silencio desde la observación de dos culturas: los apaches y los !kung. La primera, emplea el silencio para evitar conflictos. Por el contrario, la cultura bosquiana de los !kung resuelve los conflictos a través del diálogo; o sea, por medio de la verbalización. Así pues, las variables socio-culturales y contextuales aportan diferentes visiones del silencio.

El silencio dentro de la cultura oriental ofrece una reunión sublime con la sabiduría, aquella que sólo se puede lograr mediante el cuerpo, elemento que facilitará el encuentro esperado. A diferencia de esta creencia del poder de la palabra en occidente, está la creencia fehaciente del silencio en la cultura oriental, donde representa contemplación y meditación. El Zen, escuela budista desarrollada en China, combina elementos taoístas y budistas. Gracias a

esto, elige los gestos como medio de expresión por encima de la palabra. Esta ideología, se instaura en un postulado budista: *inefabilidad de aquello que se experimenta en la iluminación* (haiku japonés). Toda la sabiduría que deseen encontrar se presentará en la ruptura de las barreras del lenguaje (Smith, 2000. p 142), por ello, creen que las escrituras sagradas pueden ser “el dedo que apunta a la luna, pero no la luna misma”, esto significa que guía al creyente a la sabiduría pero no la experimenta directamente a menos de que se aleje de todo lenguaje verbal. Esta relación silencio-cuerpo tendrá un importante desarrollo en el siguiente capítulo ya que se mostrará el silencio creador vehiculizado mediante el cuerpo y sus variantes.

Capítulo II. Silencio y cuerpo creador

En el capítulo anterior, se expuso, en el apartado del silencio y la semiótica: por qué la semiótica es la ciencia de los lenguajes en general. Los lenguajes verbales, no verbales y las lenguas signadas representan un importante estudio en cuanto a su gran contenido de símbolos dentro la comunicación, apareciendo allí, la concepción del silencio como elemento comunicativo. Además, en el apartado antropológico, se esclareció que tanto el habla como el silencio, se aprenden. En la primera parte de este capítulo, convendrá aclarar qué es el cuerpo y cuáles son sus implicaciones. Posteriormente, se argumentará el papel fundamental que juega el cuerpo dentro de los lenguajes no verbales, en las LS y en la LSC. Luego, se realizará una conexión entre el cuerpo y el silencio. Finalmente, se concluirá con la relación existente entre el silencio del cuerpo y las narraciones en las Lenguas de Señas o Lenguas Signadas.

El cuerpo y sus implicaciones

La tematización del cuerpo es relativamente nueva. Fue apenas en la década de los 70s que el cuerpo se convirtió en una temática digna de estudios. Muchos de los autores que trabajaron la corporeidad como tópico fueron, en su mayoría, antropólogos y propusieron una idea de cuerpo desde dos perspectivas (Citro, 2004, p. 2):

- **Como objeto natural:** cada grupo social, comunidad, sociedad y cultura construye y usa la gestualidad, las expresiones, las técnicas de la vida cotidiana, rituales y manifestaciones artísticas de manera particular; así mismo, transforma la imagen corporal, crea sus propias representaciones de la corporalidad y de sus vínculos con el mundo: percibiendo, significando y valorando el cuerpo de determinada forma.
- **Como elemento constitutivo del sujeto:** los sujetos asumen su cuerpo como una dimensión analítica que influye en sus prácticas socioculturales. En consecuencia, se dejaron atrás los enfoques maniqueos y dualistas que llevaron, en su momento, a separar cuerpo/lenguaje, emoción/razón, prácticas/representaciones, naturaleza/cultura, etc.

Según Csordas (1993, 1994), “no fue hasta finales de los 80 que los estudios antropológicos tuvieron en cuenta el cuerpo como representación, es decir, desde un enfoque semiótico”. Este autor toma como base la concepción de “la cultura como texto”, que viene desde Geertz y la antropología interpretativa. Las representaciones juegan un papel importante dentro de este enfoque semiótico. Los planteamientos de Bourdieu (1991 [1980]) lograron cambiar el eje de análisis sobre el cuerpo: se pasó de considerar el cuerpo como fuente de simbolismos o medios de expresión, a intentar un conocimiento como locus (conducta) de la práctica social. Dentro de los últimos trabajos realizados, se encuentran Jackson (1983, 1989, 1996) y Csordas, quienes criticaron el paradigma textual o representacional y construyeron enfoques teóricos alternativos basados en la premisa de *ser-en-el-mundo*, según la fenomenología de Merleau-Ponty (1993 [1945]) y, en algunos trabajos, en los conceptos de práctica y hábitos de Bourdieu. No obstante, en el presente proyecto, el interés es escoger la propuesta de Csordas (1993, 1999), pues propone una perspectiva del cuerpo llamada *Embodiment*, término con el que caracteriza “una aproximación fenomenológica en la que el cuerpo vivido es un punto de partida metodológico, antes que un objeto de estudio...” (p. 136), se trataría de “...un campo metodológico indeterminado definido por la experiencia perceptual y por los modos de presencia y compromiso en el mundo”

(p.145). El autor se interesa por combinar la perspectiva del *Embodiment* con los enfoques anteriormente citados: el abordaje del “ser-en-el mundo” la “representación”, “la constitución inmediata de la experiencia”, “la posibilidad de revelar o dar a conocer” y vehicular esa experiencia a través del lenguaje (p.147). Esta concepción será fundamental para la perspectiva de cuerpo que se presenta en este trabajo.

Así pues, con esta percepción del cuerpo combinado, es posible “describir la experiencia práctica del cuerpo en la vida social, la materialidad del cuerpo y su capacidad pre-reflexiva de vincularse con el mundo a través de percepciones, sensaciones, gestos y movimientos socialmente contruidos, pero también, socialmente constituyentes” (Citro, 2004, p. 6). Es debido hacer una aclaración: estas perspectivas expuestas se generan tanto en los cuerpos inmersos en las LO, lenguaje no verbal y LS. Pero ¿cómo se percibe el cuerpo dentro de los lenguajes no verbales?

Lenguajes no verbales y lenguas signadas

La mayoría del lenguaje utilizado en las LO es lenguaje no verbal. Este no corresponde a la parte de la lingüística que refiere la comunicación que se produce a través de lo que no puede verbalizarse. Así lo explica Fast (2005) “... es la ciencia que tiene como base las pautas de la comunicación no verbal” (p.7). Aunque parezca imposible, cuando un usuario de las LO habla, sólo el 7% de todo el proceso de comunicación corresponde a la verbalidad. Mehrabian (1972) argumenta que “en la contribución no verbal recae el peso del 55% del proceso comunicativo, se atribuye un 38% a la voz (entonación, latencia, ritmo...) y tan sólo un 7% pertenece al lenguaje verbal o articulado”. Sí el lenguaje no verbal se dejara de lado, el 93% de la información se perdería, ocasionando así, la imposible interpretación, codificación y decodificación del mensaje transmitido. Por lo tanto, el lenguaje no verbal tiene una importancia prioritaria al momento de comunicar algo. Además, el cuerpo es un elemento irremplazable tanto en las LO como en los lenguajes no verbales ya que ayuda y permite el entendimiento de la información que quiere ser transmitida por el emisor.

Ahora bien, si los lenguajes no verbales tienen que ver con lo kinésico y lo paralingüístico, ¿qué son entonces las LS?

Las lenguas signadas o lenguas de señas son lenguas viso-gestuales. Según Chomsky (1965, 1966), “la capacidad para el lenguaje es innata”. No especifica qué tipo de lenguaje, por ello, puede ser una LO o LS, todo dependerá de las condiciones físicas y sociales en las que el individuo se desarrolle. La capacidad para el lenguaje está inmersa en el genoma humano, sin importar que el usuario de la lengua sea sordo, ciego, mudo, de clase alta, de clase baja o con algún problema de aprendizaje; todos se desenvolverán en una lengua materna, ya sea una LO o LS.

Las consideraciones lingüísticas y científicas de las LS son relativamente recientes. “Si bien la humanidad había conocido un reconocimiento del valor de las señas y de su uso en la educación a partir de los trabajos del abate de L'Épée con niños sordos pobres en París a mediados del siglo XVIII, los estudiosos del lenguaje difícilmente se percataron de que eran lenguas naturales dignas de ser objeto de estudio” (Tovar, 2001, párr. 2). L'Épée es considerado como el padre de los sordos porque se interesó en difundir y conservar la Lengua de Señas Francesa (LSF). Entre los aspectos que se le atribuyen está la creación, en 1760, de la primera escuela para sordos en Francia, donde se dedicó a reconocer y enseñar la LSF como un sistema formal capaz de desarrollar pensamiento dentro de la comunidad señante y de reconocer sus facultades en relación con las LO. Después, se formalizaron los estudios de las LS con William Stokoe, quien llevó a cabo estudios gramaticales y fonológicos de las LS. Este autor concluye que la estructura de las LS es similar a la de cualquier LO. Y es que las LS cuentan con características muy propias de las LO, lo único que cambia es el canal: en vez de ser transmitido a través del aparato fonoarticulador, es transmitido a través de todo el cuerpo, o sea, el cuerpo como unidad lingüística.

Consideraciones de las LS

Las LS combinan el lenguaje no verbal con algunas características de las LO, no obstante, en las LS, el cuerpo no es un vehículo de una parte del sistema lingüístico, sino el responsable en su totalidad del sistema. Las unidades de análisis (fonético, semántico y morfosintáctico) con las que se ha estudiado, descrito y analizado las LO, son aplicables a las LS gracias al trabajo que realizó William Stokoe, quien se interesó desde 1960 por llevar a cabo estudios gramaticales de las lenguas no orales.

En las LO la unidad lingüística es la palabra. En cambio, en las LS, la unidad lingüística corresponde a la seña, que hace parte del cuerpo. Esta está compuesta por tres elementos (equivalentes a los fonemas en las LO) que son tomados como parámetros articulatorios. El primer elemento es la **configuración** y se entiende como la forma asumida por las manos (órgano articulador del lenguaje). El segundo es la **locación**, que es la parte del cuerpo sobre la cual se ejecuta la acción; y el tercer elemento es el **movimiento** de las manos que puede ser tomado como flexión de persona, número y tiempo (Rodríguez *et al.*, 2000, p.7). Un cambio en cualquiera de estas tres unidades puede producir alteraciones en el plano del contenido y por ende, en el plano del significado. Si bien la unidad fónica en LS es estudiada por la mayoría de lingüistas de forma análoga a las LO, esta primera no presenta una unidad mínima de significación, es decir, la seña en sí misma ya es portadora de sentido.

En cuanto a su nivel sintáctico, Guiraud (1980)¹ sostiene que “las lenguas de señas presentan sintaxis mixta, es decir, sintaxis **temporal** y sintaxis **espacial**”. Esto hace que algunos aspectos gramaticales puedan expresarse simultáneamente y no solo secuencialmente como en las LO. Las señas, en este caso, se producen por la combinación simultánea de cada uno de los parámetros formacionales descritos en el párrafo anterior (configuración de la mano, lugar de articulación y movimiento).

En el plano semántico, aunque es uno de los niveles poco explorados, se argumenta que es la expresión del rostro la que determina los matices de sentido. La mirada en este caso juega un papel fundamental en la medida en que, por medio de esta, se logra cambiar la naturaleza de la seña. Por otro lado, en la LSC, cabe resaltar, que aunque posee un gran índice de iconicidad, se considera como una lengua arbitraria ya que en la mayoría de sus señas no existe una relación motivada entre significado y significante, hablando en términos saussureanos. Es común que tanto las LS como las LO usen la iconicidad o la transparencia como recurso.

Dadas las características específicas que acompañan al sistema lingüístico señante, se podría afirmar que dichos aspectos son los que estructuran cualquier expresión oral. Por ello, cuando se entiende que en la comunicación verbal prevista por las LO hay una implicación del silencio no sólo como elemento pragmático, sino también desde su perspectiva humanista

¹ Citado por BAQUERO, Silbía, Revista de Semiótica Literaria. No 12. U. de Medellín, Colombia. p. 123.

como la posibilidad de crear, anteriormente mencionada; es imposible no considerar que en las LS el silencio no juega el mismo papel.

Lengua de Señas Colombiana (LSC)

Se registró información de la LSC a partir de la llegada de los misioneros religiosos con el descubrimiento del Nuevo Mundo. Antes de esta fecha, no hay registros de personas sordas en comunidades indígenas. Tras la fundación del internado católico en Bogotá, Nuestra Señora de la Sabiduría, en 1924, se inició la educación para niños sordos del país. La LSC nació como un código señado restringido debido a sus pocos usuarios. Posteriormente, se enriqueció y se convirtió en una lengua de contacto que se vio influenciada por la LSF, por la Lengua de Señas Española (LSE) y, veinte años después, por la Lengua de Señas Americana (ASL).

A finales del siglo XIX, se llevó a cabo el gran cisma de la educación del sordo. En el II Congreso Internacional de Educadores de Sordomudos efectuado en Milán (del 6 al 11 de septiembre de 1880), se impuso el oralismo como único método para la educación de las personas sordas. Entre otros aspectos, se discutió la supremacía de la palabra oral sobre la seña. Se argumentó que aprender señas provocaba el aislamiento de la persona sorda, pues impedía que se comunicaran dentro de la comunidad lingüística imperante, es decir, la oral. Así, a nivel mundial, los encargados de la educación del sordo asumieron estos preceptos y se prohibió el empleo de las señas como medio de instrucción. De esta manera, el sordo vio restringida su comunicación tanto en el ámbito familiar como con el ámbito educativo (Cruz Aldrete, 2017).

El oralismo imperante en la educación del sordo europeo no fue más que la legitimación del llamado método alemán propuesto por Samuel Heiniche. Este teórico planteó que el principal objetivo de la escuela de sordos era enseñar el lenguaje oral para que, de esta manera, los estudiantes pudieran integrarse adecuadamente a la sociedad oyente. Por otro lado, el método francés liderado por L'Épée, en donde se apostaba por educar y conservar la LSF, fue perdiendo fuerza gracias a las resoluciones emitidas por el Congreso de Milán de 1888. Desde allí, el enfoque oralista en la educación formal para el sordo se expandió y se catalogó en los demás continentes fuera del europeo como la tendencia en materia de educación formal para dicha comunidad.

En Colombia no fue sino hasta noviembre del año 1925, con la Ley Ordinaria 56 del Ministerio de Justicia (Minjusticia), que se creó un Instituto de Sordomudos y Ciegos para “rehabilitar” a las personas con discapacidad auditiva y visual. Para el año 1996, en el Decreto 2082 del Ministerio de Educación Nacional (MEN), se reglamentó la atención educativa para personas con limitaciones, capacidades o talentos excepcionales.

Si bien en la actualidad se vela, a través de estamentos de ley, por reconocer a la comunidad sorda como población activa dentro de los procesos culturales y políticos del país, es innegable la distancia abismal que genera para el oyente el silencio innato del sordo. El silencio, en este caso, es asimilado como abismo, vacío, carencia, entre una comunidad lingüística y otra; es el lenguaje no entendido de los sordos. Aunque no se ha logrado hacer un rastreo epistemológico de cómo ha sido percibido el silencio creador en las LS, se puede dar cuenta de cómo este se presenta y cómo incide en la perspectiva de mundo de los sordos, su mundo propio.

El silencio del cuerpo y las LS

El título de este proyecto presenta la existencia de un segundo silencio, el silencio creador pero, ¿cuál es el primer silencio?

Es común que se crea dentro de la comunidad oyente -o los llamados usuarios de las LO- que las personas sordas viven en un mundo de silencio, es decir, como no pueden producir palabras completas, entonces no realizan ruido alguno. Esa creencia generalizada se denominará en este trabajo como primer silencio, ya que hace referencia al silencio físico-primigenio que está relacionado con los rasgos genotípicos y biológicos que caracteriza a esta población; llámese sordera profunda, media, hipoacúsica, uni- o bilateral, es una condición que toda la comunidad comparte.

El primer silencio, al igual que el segundo, está articulado por el cuerpo. En el primero, se presenta de manera biológica y en el segundo, como la unidad lingüística que permite la comunicación. El segundo silencio, el creador, abarca gran parte del papel del cuerpo: dentro de la comunidad y de manera individual.

Cuerpos parlantes en comunidad y en individualidad

El cuerpo está siempre presente desde dos espacios: en la comunidad y en la individualidad. Es importante recordar que la concepción de cuerpo emergente en este proyecto, es la del *Embodiment*, que argumenta el cuerpo como una experiencia sensible que se basa en la determinación de la persona sorda como una persona diferente a las demás pero que no por esa diferencia tiene menos capacidades que los oyentes o personas comunes.

La capacidad de señar tiene mucho que ver con la relación cuerpo-lengua, relación que ha estado en conflicto por años debido a las perspectivas de segregación que han acompañado a las personas sordas desde siempre y que, gracias a manifestaciones culturales que apoyan las diferencias sociales, han logrado cambiar un poco el panorama. Las perspectivas -duales, maniqueas- más reconocidas son (Rey, 2008, p. 2-3):

- ❑ Enfermos a rehabilitar: esta perspectiva nace desde las diferentes instituciones normativas (medicina, familia y educación) que argumentan que las personas sordas son personas discapacitadas que necesitan una rehabilitación. La sordera como una enfermedad y no como un estado natural de los sordos.
- ❑ Los sordos como comunidad lingüística minoritaria: los sordos se definen como una comunidad con características culturales propias. Al igual que las otras comunidades y lenguas, encarnan fenómenos históricos, político-culturales, etc. Ser y tener cuerpo, el cuerpo como lugar de transformación y por supuesto, creación. La conciencia de la diferencia cultural y no la diferencia como carencia o deficiencia.

El cuerpo como experiencia sensible es también un conocimiento del mundo. La última perspectiva (los sordos como minoría lingüística), como puede verse, está ligada al *Embodiment* ya que percibe el cuerpo en cuanto a que “el cuerpo es cultural y el sentido de su inmediatez existencial, es constitutivo del ser-en-el-mundo, mutable, inacabado y que en su presencia histórica nos abre a la diversidad intra e intercultural” (Rey, 2008, p. 5). Entender el cuerpo simplemente como material biológico y recipiente de características genotípicas, excluye al cuerpo de su verdadera participación en las manifestaciones culturales. Cuando se reconoce esa participación, el cuerpo pasa a ser también una construcción material-simbólica,

que permite la vinculación del cuerpo con el mundo a través de percepciones, sensaciones, gestos, movimientos y creaciones.

Todo lenguaje se fundamenta en el silencio. El cuerpo, al igual que el lenguaje, no sólo representa, sino que expone el ser en el mundo. Heidegger y Csordas sostienen que el lenguaje brinda la posibilidad de acceder a una experiencia del mundo, no obstante, no es suficiente. Se necesita siempre una parte material que complete la experiencia. La comunidad sorda, al igual que todas las comunidades hablantes, tienen la oportunidad de vivir el mundo a través de su lengua y del cuerpo cultural configurado por los mismos. Ahora bien, ¿dónde aparece el silencio del cuerpo creador?

Los sordos como poetas

Los sordos, desde su lengua y lenguaje, son poetas. Heidegger (1996) manifiesta que “el lenguaje se funda en el silencio (S c h w e i g e n)” (p.401). Por lo tanto, el sordo es doblemente silente: poseen un lenguaje -no verbal- y una lengua -signada-, que les permite construir un mundo especial y una lengua exclusiva. Ya se expuso en el capítulo I de este proyecto que Heidegger propuso un silencio poético donde se trae a presencia toda cosa posible, que más allá de nombrarla, se sugiere. El silencio poético se presenta en la comunidad sorda como una lengua materna, una característica ontológica de cada uno de los individuos sordos. Según García Yebra (1974)² “las palabras griegas poietikê y poîēsis, lo mismo que poietês (poeta), se forman directamente sobre el verbo poiêin (hacer). Por tanto, el poeta es principalmente un hacedor, un compositor” (p. 240). El poeta es siempre un creador, trae a la existencia aquello que se mantiene vivo en la abstracción, y puede pensarse directamente en el lenguaje como materializador del pensamiento, sin embargo, la poesía siempre va más allá del lenguaje debido a que se preocupa principalmente por sugerir que por decir y nombrar. Así lo confirma Vicente Huidobro (2011):

ARTE POÉTICA

Que el verso sea como una llave

² Aristóteles (1974) Poética. Ed. Valentín García Yebra. Gredos, Madrid.

*Que abra mil puertas.
Una hoja cae; algo pasa volando;
Cuando miren los ojos creado sea,
Y el alma del oyente quede temblando.*

*Inventa mundos nuevos y cuida tu palabra;
El adjetivo, cuando no da vida, mata.*

*Estamos en el cielo de los nervios.
El músculo cuelga,
Como recuerdo, en los museos;
Más no por eso tenemos menos fuerza:
El vigor verdadero
Reside en la cabeza.*

*Por qué cantáis la rosa, ¡oh Poetas!
Hacedla florecer en el poema;*

*Sólo para nosotros
Viven todas las cosas bajo el Sol.*

El poeta es un pequeño Dios

El secreto que guarda el poema, más importante aún, el secreto que guardan los poetas devela palabras claras o pequeñas declaraciones que llevan siempre al descubrimiento de algo completamente nuevo e inesperado. Es la llave que abre la puerta que esconde algo. Así como lo expresa la segunda estrofa del poema de Huidobro, el poeta inventa mundos siempre teniendo cuidado de las palabras que usa para ello. Pero en la estrofa cuatro, el autor plantea lo más importante del arte poética: no deben decirse las cosas, deben hacerse sentir.

Así ocurre con las LS: no se dice con palabras, sino con todo el cuerpo. Este, por sus movimientos, por la expresión facial del sordo, por su mirada y hasta por el brillo de sus ojos, puede hacer sentir la palabra incluso sin señalarla. Los sordos también pueden señalar palabras, o

sea, decirlas pero con un lenguaje poético ya que por una parte, las señas pueden ser no arbitrarias, es decir, que el significado de la palabra sea mostrado icónicamente por la seña. Este tipo de señas está basado en el referente lingüístico, aquel que se produce dentro del sistema lingüístico a partir de una referencia visible. Para que esto sea más claro, es propicio ejemplificar la situación:

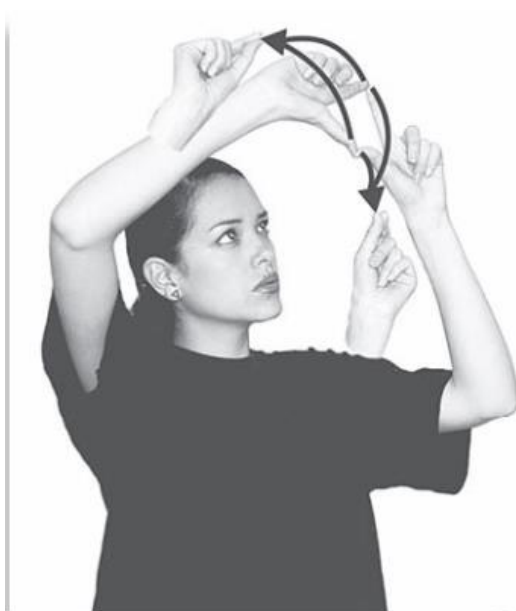


Figura 5. Luna en Lengua de Señas Colombiana (LSC), Diccionario Básico de la Lengua de Señas Colombiana, 2006

Fuente: Diccionario Básico de la Lengua de Señas Colombiana (2006).

La figura 5 representa la seña de luna en LSC, es notable que la seña está directamente relacionada con el objeto que busca representar: la luna. Es un referente lingüístico directo porque está basado en algo visible, aquel satélite que cuida la tierra en las noches. Así mismo ocurre con la seña de amanecer (**figura 6**). Cuando estas señas no arbitrarias se representan, su configuración, locación y movimiento suele ser leve, poético.

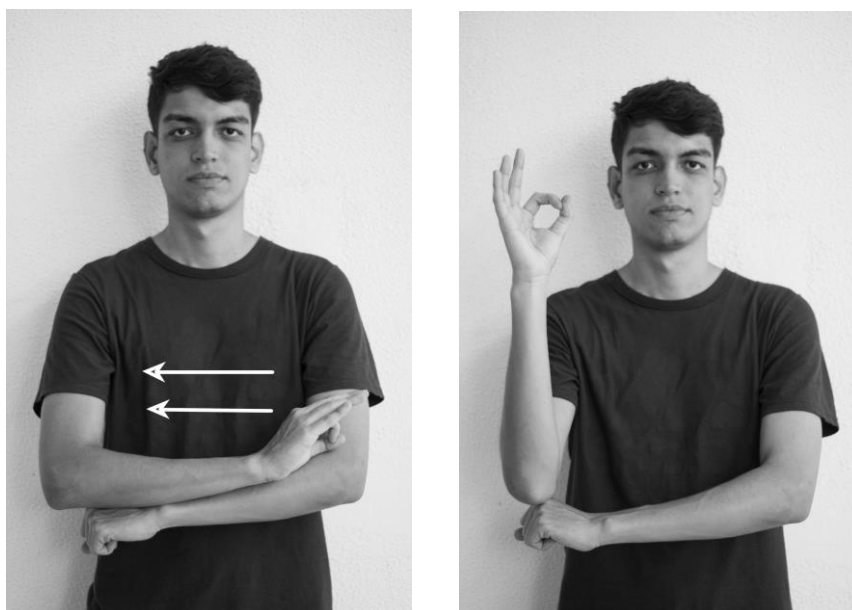


Figura 6. Amanecer en LSC

Por otra parte, las LS, así como las LO, cuentan con señas arbitrarias, aquellas que no tienen un referente directo y que su significado es bastante difícil de comprender sin una explicación previa.

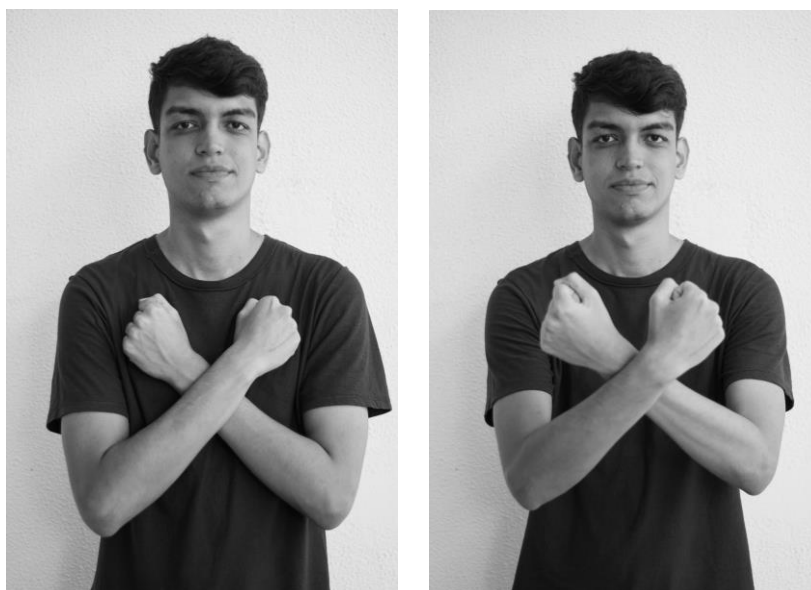


Figura 7. Te quiero en LSC

Esa seña (**figura 7**), a primera vista no es muy entendible, es decir, necesita de una explicación para que el receptor comprenda que significa *Te quiero*, por lo tanto, el referente de esta seña no es natural. Es arbitraria.

Las LS siempre develan y a la misma vez esconden: refieren cosas visibles y sugieren otras indecibles. Estas características de las LS, aparecen delante de los ojos del receptor de la interacción comunicativa como una llave que lleva a algo oculto, en el caso de las señas arbitrarias, y una levedad en el caso de las señas no arbitrarias. En suma, sean señas arbitrarias o no, la LSC es una lengua que podría decirse, está sustancialmente estructurada de manera poética, incluso si no se está señando un poema. De ahí que el término *poiesis* adquiriera sentido en este trabajo: su lengua y lenguaje florecen desde un silencio que es creador y que está vehiculizado por el cuerpo del poeta, quien es el que crea las señas presentadas poéticamente motivada o inmotivadamente, es decir, intencionalmente o no.

Creación de las señas

Al igual que las LO, las LS están en constante transformación y creación. Estas varían según el contexto determinado, es decir, así como las LO, las LS dependen del país, de la región y del desarrollo del sujeto dentro de una comunidad o grupo social específico. La ASL no es la misma que la LSC. Así mismo, en Colombia, la LSC varía según la región, ya que las señas cambian como lo hacen los dialectos; por ello, la seña de bus en Cali no es la misma que en Pereira.



Figura 8. Seña de bus en la ciudad de Pereira



Figura 9. Señal de bus en la ciudad de Cali

De igual manera, las LS se reinventan constantemente dependiendo del grupo social que lo requiera, por lo tanto, se crean o resignifican señas dentro de un grupo de amigos sordos o dentro de una familia oyente con un hijo sordo.

Las LS responderán siempre a la necesidad de contar, comunicar. Todas estas consideraciones le permiten a las LS ser complejas, ricas, secretas y sobre todo, silentes; pero siempre con el objetivo de satisfacer la necesidad de comunicación. El ser humano siente la necesidad de construir texto, así lo sostiene Mèlich (2011) en su obra *Filosofía de la Finitud* “El ser humano es un animal narrador, un *homo narrans*: quiere contar cuentos y le gusta que se los cuenten” (p. 39). El ser humano está expectante a una historia, ya sea que la construya

o que se la cuenten: “en este sentido se podría decir que la construcción social de la realidad es, sin duda, una construcción simbólica de la realidad y, más concretamente, una construcción narrativa de la realidad” (p. 39). Los sordos, al ser sujetos silentes, narran con el cuerpo, cuentan con el cuerpo: su texto es el cuerpo.

El cuerpo como texto

El cuerpo ha sido estudiado en el ámbito de la comunicación no verbal como una unidad fundamental para expresar algo que se intenta decir. Anteriormente, se argumentó que el cuerpo también es influenciado por los aprendizajes culturales, convirtiéndose en un producto de este que no está finalizado; por el contrario, está en constante movimiento, construir y reconstruir. Butler (2002) expone que “los cuerpos son algo construido socialmente pero sobre y en intercambio con lo natural, entendiendo a la naturaleza como un conjunto de interrelaciones dinámicas” (p. 22). Según lo dicho por esta autora, el cuerpo es un texto que está en un fluir escritural: escritura y reescritura. En ese sentido, el concepto de *palimpsesto* tiene cabida en este proyecto.

Los antiguos utilizaban el término *παλίμψηστον* (palimpsesto), que significa grabado de nuevo, para designar aquellos pergaminos en los que se borraba una escritura antigua y se transcribía, sobre ese mismo soporte, una nueva escritura. "Solemos denominar «palimpsestos» a los códices escritos sobre folios de pergamino cuya primera escritura se eliminó mediante lavado o raspado para poder transcribir sobre ese mismo pergamino un segundo texto (Escobar, 2006, p.16).

El palimpsesto configura entonces un texto con escrituras simultáneas. La escritura más antigua, se denomina *scriptio inferior*, y la más reciente como *scriptio superior*. Así pues, el cuerpo considerado texto fluye escrituras antiguas y recientes, escrituras que son configuradas desde las experiencias que tiene el cuerpo dentro del entorno tanto social como individual. No obstante, todos los cuerpos no se escriben de igual manera, por ello, al principio de este apartado se especificó que el cuerpo se presenta desde dos espacios: en la comunidad y en la individualidad, la primera entendida desde la expresión grupal, o sea, desde la comunidad sorda en general, pero también desde lo individual, desde el cuerpo propio del sujeto.

Cada poema es único, cada poeta es exclusivo y cada sordo narra diferente. “Por sí misma, cada creación poética es una unidad autosuficiente. La parte es el todo. Cada poema es único, irreductible e irrepetible” (Paz, 2014, p. 4). La comunidad sorda no es homogénea, por el contrario, su esencia se sostiene en su heterogeneidad. En otras palabras, a pesar de que los cobija una sólo lengua (LS), tienen diferentes dialectos que no sólo se presentan por pertenecer a cierta región del país, sino también por su condición o nivel de sordera: profunda, media, pueden ser hipoacúsicos, uni- o bilateral, etc., y gracias a estas diversidades, cada uno de los sujetos sordos -poetas, creadores-, puede narrar desde diferentes situaciones. Así pues, se reconoce la materialidad simbólica del cuerpo que se impone a partir de los discursos, lengua y comportamientos establecidos culturalmente; pero también se reconoce que los cuerpos guardan una autonomía, una capacidad creadora desde la individualidad.

Capítulo III. Narradores simbólicos: el caso de los sordos

En el capítulo anterior, se presentaron características acerca de las LS y sus implicaciones con respecto al cuerpo y su papel fundamental de vehiculizar la lengua y el ser-en-el-mundo. Además, se aclaró que el cuerpo -desde el *embodiment*, la experiencia sensible-

permite la creación de lengua, mundo pero también narración. De igual manera, se mencionó que el cuerpo del sordo habita en dos espacios al mismo tiempo: lo individual y lo colectivo.

Así pues, este capítulo, en primera instancia, expone las singularidades narrativas en LSC. En segunda instancia, conviene demostrar que esas singularidades se ven presentes en las anécdotas grabadas en los videos correspondientes al corpus. Allí se argumenta el cambio de perspectiva: de relatos autobiográficos a relatos de vida. Posteriormente, se evidencia la dinámica que se genera entre la antropología, la antropología narrativa y el presente proyecto, intentando darle sentido al enfoque escogido y a los vídeos del corpus. Seguido a esto, se encuentra el apartado que se dedica a la explicación de los vídeos que conceptualizan el silencio y que también hacen parte del corpus, basándose en los aspectos de la antropología y la antropología narrativa anteriormente mencionados. Finalmente, con la intención de mencionar la estructura narrativa de la LSC, se explican los recursos y características lingüísticas al interior de las narraciones en LS.

Narraciones en las LS

Dos silencios fueron descritos, en el capítulo uno, en el apartado de la narración y el silencio: el silencio de la obra y el silencio del escritor. Con la intención de hablar de las experiencias narrativas, es preciso seguir la línea del silencio del escritor, aquella que además de mostrar que a veces el creador no encuentra palabras para expresar lo que quiere decir, también brinda la posibilidad de presentar al escritor como el dueño de su silencio, el que decide callar frente a algo más por elección que por falta de palabras.

Según Bruner (1986; 1990; 1996), hay dos formas que tiene el ser humano de interiorizar la experiencia del mundo. La primera es la paradigmática, en donde se interiorizan fenómenos y se construyen modelos de mundo. La segunda es la narrativa, que es la forma en la que naturalmente interiorizamos las experiencias de la cotidianidad, potencializamos las relaciones con los otros y construimos proyectos de vida. Pero la interiorización de estas experiencias del escritor o creador no siempre requieren palabras, también se pueden interiorizar por medio del silencio pues es una fuente de connotación y/o significado según lo sostenido por Todorov (1992).

Aquello que se presentó como el segundo silencio en capítulos anteriores, toma protagonismo en este capítulo, ya que si hablamos del silencio narrativo por parte del escritor como algo que quiere significar en su obra, nacen dos inquietudes: (1) ¿qué puede entonces narrar el silencio desde su simbolismo? y (2) ¿qué quiere decir un silencio por elección?

Existen diversas investigaciones sobre el discurso narrativo en las LS. Sin embargo, cada una de estas investigaciones observan, dentro de su objeto de estudio, diferentes tipologías narrativas: las que reproducen historias de la literatura, por ejemplo, los cuentos clásicos (Hansel & Gretel, El patito feo, Blancanieves, etc); las narraciones elicítadas en función de un cuento original en tarea de recontado, y las narraciones de experiencia personal (Mulrooney, 2009).

El Centro de Estudios Fundación Ceibal, originado en Uruguay, diseña programas para la Conectividad Educativa de Informática Básica para el Aprendizaje en Línea (Plan Ceibal) que tiene, entre otros objetivos, contribuir al ejercicio del derecho a la educación y la inclusión social. Dentro de ese ejercicio, se encuentra la traducción de varios cuentos clásicos en lengua de señas uruguaya, permitiendo un acercamiento a la literatura a través de formatos de vídeo y reconociendo siempre la importancia de la imagen para la comunidad sorda. Este tipo de iniciativas hacen parte de la línea de investigación de los estudios narrativos en LS, es decir, los que tienen como objetivo una intención literaria³

En cuanto a las narraciones elicítadas o también llamadas de recontado, refieren particularmente a las historias que ya se conocen y son contadas por los sordos una segunda vez. A veces, este tipo de narraciones se entienden como una traducción más. Por otro lado, todos los relatos en formato de recontado cuentan con la misma estructura y son los preferidos al momento de realizar análisis académicos (Otálora, Crespo; 2016, p. 48).

En cuanto a la narrativa de corte personal o también llamada de experiencia personal, se refiere a historias propias contadas por el sujeto que las vivió. Gracias a esto, las estructuras narrativas allí presentes configuran patrones más propios de los lenguajes visogestuales, y evidencian algunas prácticas discursivas como las comunicativas. Gracias a que es una experiencia propia, la estructura narrativa tiende a ser genuina y espontánea, pues no se está realizando una traducción como ocurre en las narraciones anteriormente clasificadas. Los

³ Recuperado el 17 marzo, 2021: <http://integrar.bue.edu.ar/integrar/blog/articulo/cuentos-infantiles-traducidos-al-lenguaje-de-senas/>

señantes son los narradores de su historia y simultáneamente, son personajes de la misma. Estos cambios de rol (Becker, 2009) los llama acción construida o cambio referencial.

En esa misma línea fue propuesto uno de los objetivos específicos de este proyecto: demostrar que el cuerpo es el posibilitador del relato autobiográfico de la construcción de mundo de la comunidad sorda de la UTP. Para cumplir este objetivo, fue preciso cambiar la perspectiva de relatos autobiográficos a relatos de vida debido a que la comunidad sorda de la UTP no tiene el mismo concepto de autobiografía que la comunidad oyente. A los sujetos sordos pertenecientes a la comunidad estudiada, se les solicitó contar su biografía, a lo que ellos respondieron diferente a lo esperado.

Así pues, el corpus está conformado por diez vídeos narrados por cinco personas sordas pertenecientes a la comunidad sorda de la UTP. Cada uno de los participantes de estos vídeos, tiene diversos niveles de sordera, por lo tanto, cada una de las anécdotas, son diferentes, pues recordemos que el cuerpo como experiencia sensible permite la perspectiva propia del mundo. Por otra parte, es importante aclarar que las ideas principales de las narraciones que se registran en las tablas son acercamientos a lo narrado, ya que la transcripción lingüística completa y fundamentada debe ser realizada por un intérprete. Los primeros cinco vídeos hacen referencia a anécdotas de la vida de los sujetos sordos (**tabla 1**) y los otros cinco, hacen referencia al concepto de silencio que estos mismos sujetos perciben (**tabla 2**).

A continuación, se muestran algunos aspectos extraídos de los primeros cinco vídeos, es decir, de las anécdotas de sus vidas:

Narrador	Anécdota
Ana Lucía	Narra que cuando era pequeña vivía en una finca con sus padres. Su papá recogía café y ella le ayudaba echándole un poquito de sal a las matas del café para incentivar su crecimiento. Ella repetía este proceso con las matas de tomate que estaban a cargo de su mamá. Como su familia se alimentaba de lo que producía la tierra, ella se sentía curiosa y aprendió a organizar la siembra de las verduras. Cuando llegó a Cartago, entró a un colegio con oyentes y su mamá le enseñó a pintar telas, en Bogotá aprendió a pintar con óleos y a bordar. Después de un tiempo, aprendió señas y ahora es profesora y modelo lingüístico.
Jean Carlo Bermúdez	Narra acerca de su inocencia en comparación con la viveza

	de sus hermanos. Cuenta que su familia hablaba todo el tiempo pero él no les entendía y ellos no lo ayudaban en nada. Su mamá no sabía señas. Cuando entró al colegio no entendía nada de lo que sus compañeros le decían. Él quería participar en las clases pero sus compañeros le gritaban que era mejor que callara. Después de tanto buscar, encontró amigos y con ellos aprendió mucho. Luego, ingresó a la UTP.
Maicol Rodríguez	Maicol es muy enérgico y su infancia refleja esto. Narra parte de sus travesuras, una de las que más recuerda es cuando tenía 6 años y vivía en Cuba con su abuela y su hermana; un día jugando con Manuela, su hermana, en la ventana del segundo piso, se les ocurrió escupir a ver cuál de los dos escupitajos llegaba más lejos. Después tuvieron la idea de escupirle a cualquier persona en la cabeza y Maicol le escupió en la cabeza a una persona, su abuela se dio cuenta y le pegó, además, lo castigó.
Juan Camilo Restrepo	Él recuerda que cuando era pequeño, su papá estaba sentado en el baño haciendo popó y no había papel para limpiarse. Él le pidió el favor a su hija que le trajera un rollo de papel y mientras ella lo buscaba, su papá se untó chocolate derretido en la mano y cuando ella le pasó el papel, él la untó para que ella pensara que era popó. También recuerda su afición por el hombre araña y el fútbol, todos los días usaba el disfraz del superhéroe y las medias rojas con las que jugaba fútbol junto con su madre.
Elvia Daniela Mena	La narración comienza diciendo que cuando ella era pequeña era muy cansona y amargada. Dice que cuando era pequeña no la podían regañar porque se enojaba muchísimo. Elvia siempre mantenía en la calle jugando y molestando hasta los 12 años, después de eso ella cambió y se convirtió en una niña juiciosa, humilde y siempre metida en la casa. Hasta ahora sigue siendo así.

Tabla 1. Anécdotas producidas en LSC⁴

El concepto de autobiografía no está claro dentro de la comunidad sorda. Cuando se les pidió que contasen su autobiografía, ocurrió algo curioso y fue el hecho de que no tuviesen claro, realmente, qué es una autobiografía. Para los oyentes, la autobiografía se debe construir en un espacio-tiempo muy determinado: desde el nacimiento hasta el momento actual de vida, sin embargo, al momento de realizar esta petición a los sujetos sordos de la UTP, sucedió que solamente Ana Lucía, Elvia y Jean Carlo tuvieron una idea más cercana al significado de

⁴ El siguiente enlace conduce a una carpeta drive con los vídeos del corpus:
<https://drive.google.com/drive/u/1/folders/1dIr6gIL4tXkvFj9SWxzDvqPd0v2dSTPU>

autobiografía. Los otros jóvenes: Maicol y Juan Camilo, contaron una anécdota ocurrida en un tiempo estático de su vida. Ellos decidieron contar una historia que les ocurrió de pequeños, dejando de lado, lo que últimamente ha sido de su vida.

No todo lo contado en una autobiografía es totalmente cierto, la mayoría de las veces, el narrador elige qué contar y qué no, o qué exagerar y menospreciar. Lejeune (1994) afirma que la autobiografía es un “relato retrospectivo en prosa que una persona real hace de su propia existencia, poniendo énfasis en su vida individual, y, en particular, en la historia de su personalidad” (p. 50). Parece que la autobiografía debe ser entonces, una especie de recuento acerca de la vida completa de una persona, así también lo sostiene Bourdieu (1997) “la vida constituye un todo, un conjunto coherente y orientado, que puede y debe ser aprehendido como expresión unitaria de un propósito subjetivo y objetivo, de un proyecto” (p.74). Por tanto, debe ser contado con la máxima realidad posible, no obstante, no es común que se cuente fielmente a la realidad. Se esconde, se exagera, se maquilla o se omite con fines diversos dependiendo de la intención comunicativa y lo que quieran significar con lo contado.

Cuando se hacía mención sobre la incapacidad de la comunidad sorda para identificar el concepto de autobiografía, se hacía referencia a que debido a la inmersión en el mundo propio del sordo, se dejaba de lado el concepto de autobiografía porque no parecía ser importante o fundamental para cada uno de ellos. Así pues, sin intención de presionar a los jóvenes sordos al momento de compartir sus narraciones para este proyecto, se decidió entonces, trabajar con el concepto de *relatos de vida*.

Cornejo *et al* (2008) argumentan que los relatos de vida “corresponden a la enunciación -escrita u oral- por parte de un narrador, de su vida o parte de ella” (p.30). Así mismo, los autores proponen dos tipos de interpretación que ocurre en los relatos de vida:

- **Primer nivel:** el reconocimiento de una identidad narrativa (Ricoeur 1983-1985), es decir, esos “relatos cotidianos sobre cómo nos sentimos, cómo nos definimos o sobre nuestra posición frente a determinada temática” (p. 30). Por tanto, es una interpretación de la experiencia vive el sujeto como primera persona, situándola desde un “narrador” que es él mismo.
- **Segundo nivel:** interpretación de la producción del narrador que a la vez es la interpretación de su vida misma. Esto es posible gracias a la interpretación analítica de lo narrado.

Ricœur (1983-1985) sostiene que el primer nivel y el segundo nivel son, en consecuencia, una doble interpretación en distintos niveles analíticos.

Por otra parte, las narraciones y los relatos de vida responden al tiempo y al espacio al que el sujeto está arraigado. Ricœur (1996) en cambio plantea que “los seres humanos poseen una comprensión de un ser en el tiempo: el que narra se narra” (p.201). Dicho eso, es preciso pensar que la narración corresponde o evidencia el tiempo porque el ser intenta comprender su propia existencia, su historia, su vida. Juega con el tiempo y el tiempo juega con él. No obstante, puede ocurrir que el narrador del relato decida omitirse del mismo, ocasionando así una falta de reconocimiento de su identidad narrativa (primer nivel). Así sucede con el relato de Juan Camilo (**tabla 1**) cuando decide contar una historia en la que él no es el personaje principal.

En este sentido, puede afirmarse que hacerse cargo de las propias palabras, asumir la posición subjetiva desde la que hablamos, es siempre una opción ética (De Villers, 1999): podemos asumirlo o desconocerlo, elección que se pone en juego cada vez, dado que nuestra existencia implica un constante contar (Cornejo *et al*, 2008, p. 30-31).

De esa manera, Juan Camilo tomó la decisión de entregar el centro de la narración a su padre y lo que le ocurrió en el baño. Por su parte, Maicol eligió compartir protagonismo con Manuela, su hermana. A diferencia de ellos, Ana, Jean Carlo y Elvia son ejes de su narración, existe una identidad narrativa.

Esa decisión de contar ese momento determinado también dice el valor que tiene para ellos ese tiempo y espacio. De esa manera lo argumenta Moiraghi (2017) cuando dice “respecto de estos discursos, cabe destacar que el interaccionismo simbólico atribuye gran importancia a los significados sociales que las personas conceden al mundo que los rodea” (p.45). Cada uno de los narradores relata según el significado que tienen las cosas para ellos porque después de todo, el ser humano es un animal simbólico. Los significados otorgados a las cosas son resultado de las situaciones sociales asignadas mediante procesos de significación.

Para adentrarse en el mundo narrativo de cada uno de los sujetos narradores, es pertinente mencionar cada contexto:

- **Ana Lucía:** es una modelo lingüística perteneciente al Instituto Nacional para Sordos (INSOR). “Modelo lingüístico es una persona que muestra la lengua de señas colombiana en uso, la modela para los aprendices sordos y oyentes” (MEN, p. 4). Estos modelos además de demostrar el uso de la LSC, también son los conocedores del mundo de ser y vivir como sordos, permitiendo así la transmisión y manifestación de las interacciones cotidianas, valores de la comunidad, carácter de la misma, etc. Ella, al ser modelo lingüístico, acompaña el proceso de niveles de LSC en la UTP. Todo

esto, para decir que Ana tiene un concepto muy claro de la comunicación: debe ser clara para que el emisor entienda lo que se le está diciendo. Por ello, ella suele emplear, durante la configuración manual, la presencia de palabras guturales que permiten que el novato en LSC, entienda mejor. Toda la intención comunicativa de Ana gira entorno a la claridad. Así mismo, al ser una persona muy mayor, demuestra que el mundo en el que creció no se vio permeado por la tecnología y en cuanto a las señas, Ana aprendió casi a apalabrar debido a la práctica de logogenia⁵.

- **Jean Carlo:** sus señas suelen ser muy claras y muy lentas al momento de comunicarse con un principiante en LSC. Esto, se genera a partir de su rol como padre que de alguna manera, le permite tener la paciencia necesaria para entender la dinámica de la comunicación con un usuario extranjero de la LSC. En el relato narrado, Jean Carlo da cuenta de la realidad que viven muchos sordos en el mundo oyente: la exclusión. Él argumenta que su experiencia en el colegio no fue la mejor, eso influyó mucho en su desarrollo porque a pesar de ser sociable dentro de la comunidad sorda, al momento de enfrentarse a los oyentes, es un poco inseguro y tímido.
- **Maicol:** a pesar de escuchar un poco por el oído derecho, no es la principal razón por la cual sea tan claro en la configuración manual que tiene al momento de narrar. “Desde el punto de vista familiar, puede producirse un efecto devastador cuando el bebé sordo nace en una familia oyente” (Rodríguez de Salazar, 2008, p. 77). Maicol nació en una familia oyente, sin embargo, el apoyo familiar fue mucho y muy propicio para su situación, sus padres eran muy jóvenes cuando nació permitiéndole a su madre el aprendizaje sencillo de la LSC, además, el tiempo que le dedicaban fue muy pertinente para el desarrollo de sus habilidades sociales, comunicativas, etc. La configuración manual y demás elementos que Maicol implementa en sus narraciones se ven acompañadas por señas muy simples que pueden ser entendidas por los novatos de los niveles de LSC o incluso, por los oyentes que nunca han tenido contacto con la LSC. Sumado a esto, su gestualidad facial es muy clara y ayuda mucho al momento de entender lo que él pretende decir. El relato elegido por Maicol representa parte importante de su vida: su familia.
- **Juan Camilo:** es un hombre que tiene mucho apoyo por parte de su padre. Sus hermanos realmente no se preocuparon nunca por aprender la LSC, por ello, su

⁵ Es un método lectoescritural creado por Bruna Radelli, en 1992, en México. Este método tiene como objetivo la adquisición del español en niños y adolescentes sordos, llevándolos a adquirir la capacidad de comprender lo que leen y escriben tal como lo haría un oyente normal.

comunicación con ellos no es muy rica. Al ser su padre su fiel acompañante en medio de la vida, lo centra como personaje principal en su relato.

- **Elvia:** es una mujer muy reservada pero con un carácter muy fuerte, además de ello, está enteramente dedicada a su vida académica por lo que no suele salir mucho. Por eso, la narración brindada por ella en la entrevista se centró en lo que para ella es importante: el estudio. Por otro lado, la falta de esa cercanía a la comunidad oyente se reivindica en las clases de LSC de la UTP. Allí, ella es una de las principales interesadas en enseñar de manera correcta la LSC, sin embargo, sus señas suelen ser un poco complejas o desconocidas para el usuario de las LO o principiante en LSC.

Con todo esto, es inevitable pensar que las experiencias de los sordos tienen mucho que ver con lo que narran y cómo lo narran. Narran simbólicamente porque lo que narran viene desde su percepción de mundo.

Antes de continuar con el concepto de silencio concebido por la comunidad sorda de la UTP, es debido entender las implicaciones que tienen la antropología y la antropología en el presente trabajo de grado. Estas disciplinas serán la columna vertebral para responder al objetivo específico mencionado previamente, aquello que en su momento se definió en capítulos previos como el segundo silencio; y que se concibe como habitar un cuerpo: el cuerpo de los sordos.

Aspectos importantes de la antropología y la antropología narrativa que fueron tenidos en cuenta para este proyecto

En cuanto a la antropología, es fundamental definir el símbolo. El *Homo sapiens* es, por naturaleza, un animal simbólico. Según Garagalza (1990), Durand concibe al hombre de acuerdo con las últimas investigaciones de antropología: “como un <<animal cultural por naturaleza>> que se caracteriza por sus carencias, e. d., por su debilidad e inadaptación al medio ambiente” (p. 42). Así pues, el hombre no posee las habilidades necesarias para sobrevivir en un medio tan violento como lo es el externo y se ve obligado a realizar una interpretación cultural del mismo para poder moverse dentro de él sin verse amenazado. La cultura y la naturaleza son pues, una relación intrínseca en el hombre. ¿De qué manera el hombre interpreta culturalmente el exterior? A través del lenguaje.

La realidad en la que vivimos está mediada por el lenguaje. “Si bien hay una naturaleza biológica del *Homo sapiens*, dicha naturaleza no existe como algo dado, sino que representa más bien un cúmulo de potencialidades que sólo se realiza y aplica en la multiplicidad de actualizaciones o derivaciones culturales” (Garagalza, 1990, p. 42). Ese paso de la naturaleza a la cultura es posible gracias a que el lenguaje se concibe como el aparato simbólico que moldea los reflejos de la especie y los configura precisa y delimitadamente. Es decir, el lenguaje aleja al *Homo sapiens* de su sentido más primitivo y lo adentra en un mundo simbólico donde la realidad es una experiencia. El denominado segundo silencio en esta monografía.

Sin embargo, el ser humano no tiene acceso directo a la realidad, todo lo que sabe de ella es un conocimiento simbólico. “Al mismo tiempo que interpreta al hombre, el lenguaje lleva también a cabo la interpretación de la realidad (exterior) en sus diversas simbolizaciones” (Garagalza, 1990, p. 42). De esta manera, la realidad pasa primero por el lenguaje y genera cada una de las sensaciones o sentidos que le damos a las experiencias día a día. Por ello, no es correcto decir que el proceso de simbolización es ínfimo y sin importancia, todo lo que fluye con el ser humano es símbolo, desde un mito hasta una teoría física. Garagalza (1990) sostiene que el proyecto de Durand consiste en “la interpretación del lenguaje según el modelo del símbolo, tomando como modelo la similitud que, en el seno del símbolo, se instaura entre la imagen y el sentido, entre lo visible y lo invisible” (p.43). Así pues, el hombre se mueve en un mundo simbólico que se forma tanto de lo que se puede ver como lo que no.

El símbolo es un medio genuino de conocimiento. Durand, expone Garagalza (1990), reconoce 3 tipos de conocimiento: el signo, la alegoría y el símbolo. Siendo el símbolo el que tiene suma importancia en este trabajo, se prescindirá de los dos primeros. De este modo, Durand sostiene que “el símbolo es figura y fuente, entre otras cosas, de ideas” (p. 50). Esto se refiere a que el símbolo no necesita partir de una idea para ilustrarla en una figura, él es de por sí figura y fuente. El pensamiento directo es incapaz de recepcionar un significado fuera del proceso simbólico, por tanto, todo lo que recepciona el ser humano tiene un significado simbólico. Ahora bien, en ese proceso simbólico, “la imagen sensible se encuentra vinculada a un sentido, y no a una cosa” (p. 50). Por ello, la imagen sensible abarca algo que la trasciende, tiene un exceso de significación. En consecuencia, el símbolo no es un vago mecanismo de expresión sino un medio de conocimiento genuino: conocimiento de la verdad.

Por último, es imprescindible explicar que el símbolo es la epifanía del misterio. En palabras de Durand “lo inefable, aquello para lo cual no existe ningún concepto verbal, se manifiesta, se encarna en y por la imagen, se expresa en una figura” (p. 51). El sentido literal retorna a su sentido más profundo y allí, se transfigura, es decir, se transforma. El símbolo se constituye de dos partes: lo inconsciente y lo consciente. Estas partes configuran una tensión creadora que no se agota o se resuelve, se mantiene en un conflicto continuo. Lo que ocurre es que “la figura sensible, fugaz y concreta, resulta siempre inadecuada para expresar directamente el sentido simbólico, invisible e inefable, al tiempo que este último desborda siempre el simbolizante y la letra no quedando nunca atrapado en él” (p.51). Argumenta Garagalza (1990) que la interpretación de un símbolo siempre requiere de un salto heurístico en el vacío y que “el sentido literal de la imagen sensible al ser simbólicamente interpretado sufre una distorsión que, sin hacerlo desaparecer o anularlo, le imprime una transignificación” (p. 52), o sea, lo transforma.

Es debido recordar que en la presentación de esta monografía, se esclareció el enfoque metodológico con el que se desarrolló el proyecto. El enfoque heurístico-hermenéutico se origina en la interpretación subjetiva de los aspectos narrativos que se presentan en la comunidad sorda de la UTP. Conectando esta idea con la cita del párrafo anterior, es importante explicar que a pesar de que el símbolo del silencio aquí se interpreta, no se anula debido a que la actitud tomada es receptiva, es decir, la atención prestada a este símbolo en específico, es más bien un escuchar a lo que el símbolo quiere decirme. No es, de ninguna manera, un saber preestablecido.

Esto se puede afirmar desde la antropología narrativa cuando Mèlich (2008) afirma que “para la hermenéutica los datos, las cifras, los hechos siempre son –explícita o implícitamente– interpretados, porque el intérprete, la subjetividad del intérprete (sus prejuicios, su lenguaje, su factor biográfico) no puede quedar al margen de «lo interpretado»” (p. 112). De esta manera, los vídeos correspondientes al corpus no pueden quedarse en el margen de lo dicho, es preciso, interpretarlos. Los seres humanos somos sujetos interpretadores, no podemos tener una vida estática y plana. A todo le damos un significado, somos seres simbólicos. Sin embargo, la interpretación siempre debe tener en cuenta el contexto en el que se desarrolla, de lo contrario, las interpretaciones estarían fuera de la lógica de la misma situación analizada.

Dicho esto, las interpretaciones que se brindan en esta investigación se fundamentan en una de las ramas que hace hincapié en la dimensión espacio-temporal, situacional, de las vidas y experiencias humanas de los sujetos: la antropología narrativa.

En definitiva: la gran cuestión de una antropología narrativa no es la «esencia», la «substancia», la «identidad» de los seres humanos, sino por qué somos lo que somos o, todavía mejor, cómo hemos llegado a ser lo que somos («proceso de identificación») y cómo podemos vivir. Una antropología narrativa es, claramente, una antropología del arte de vivir (Mèlich, 2008, p. 115)⁶.

Las vivencias de mundo nos ofrecen un límite pero también una posibilidad de entrar a otra situación. La antropología narrativa cree que el ser humano siempre se encuentra en una situación. Sostiene Rombach (2004) que “siempre experimentamos el mundo en situaciones” (p.140). Estas situaciones le permiten al ser comportarse según el mundo que hereda y a la misma vez, abre un espacio del pensar en una acción para resolverla, vivirla o simplemente para pasar a otra situación. En ese sentido, la antropología narrativa está al pendiente de lo que ocurre con el sujeto y cómo llegó a ser en esa situación. Todo ese fluir del ser se perpetúa en la transformación de la situación en experiencia y, posteriormente, en narración.

Por otro lado, la antropología narrativa expone que los seres humanos se desarrollan en un constante soportar el mundo. “La antropología narrativa sostiene que para los seres humanos no existen referencias definitivas o absolutas, sino solamente «soportes» provisionales, frágiles y ambiguos, ubicados en el tiempo y en el espacio, en la historia, en la tradición” (Mèlich, 2008, p. 110). Esos soportes nacen de la posibilidad de crear, concepto argumentado en el primer capítulo mostrando que el silencio brinda la posibilidad de crear en todos los aspectos artísticos y humanos; y en el segundo, conectando esa capacidad de crear desde el silencio con el cuerpo del creador. Se soporta el mundo a través de la creación, desde el silencio del cuerpo, desde las narraciones. Así mismo, cuando Mèlich (2008) se refiere a narración, lo hace desde la concepción de la finitud. El ser humano al ser un sujeto inmerso por obligación en un tiempo y en un espacio determinado, se sabe finito, consciente de su muerte. Para soportar el mundo y soportar la finitud, el hombre, desde su acción y pasión, crea. Por eso, donde hay narración hay transformación. Existe una posibilidad de cambiar la realidad para imaginar un mundo mejor o peor.

Por último, es fundamental mencionar que la antropología narrativa se mueve siempre en el campo ético y no moral. La moral hace referencia a los protocolos culturales que debe

⁶ Mèlich cita a NEHAMAS, 2005 y H ADOT , 2001 y 2008: Sobre las distintas filosofías del «arte de vivir».

cumplir el ser humano a lo largo de su vida. Son esos valores, esas costumbres, tradiciones y hábitos de una sociedad específica. “ Hay moral, por tanto, si hay cultura” (Mèlich, 2008, p.106). Por el contrario, cuando se habla de la duda del ser humano en cuanto al mundo al que fue arrojado, se refiere a ética. El autor lo define así: “la posibilidad humana de situarse «fuera» de la cultura, de posicionarse «críticamente» frente al mundo” (p.106). No obstante, el ser humano no puede ser moral y no ser ético al mismo tiempo. El ser, en cuestión, o más bien, en situación, es una tensión de moral y ética. Esto porque nunca se queda en el límite de las imposiciones de la moral pero siempre duda de manera ética al respecto de las mismas.

Concepto de silencio

Es debido recordar que los seres humanos se desenvuelven en una cultura específica pero que desde lo individual varía dependiendo de sus vivencias. En la siguiente tabla se presentan los otros cinco videos, o sea, aquellos que corresponden al concepto de silencio concebido por cada uno de las cinco personas sordas de la UTP:

Narrador	Concepto de silencio
Ana Lucía	Lo plantea desde 3 perspectivas: <ul style="list-style-type: none"> - Cuando alguien manda a otra persona a callar - Para imponer orden en el hospital - La paz que siente una persona cuando se encuentra sola en un lugar sin ruido, por ejemplo, el campo.
Jean Carlo Bermúdez	Para él el silencio tiene principal relación con las órdenes que le dieron en el colegio: calla y aprende o quédate quieto y aprende. Eso es el silencio para él, un lugar estático.
Maicol Rodríguez	El concepto de silencio es básico y plano para él, es decir, se reduce a la simple experiencia de no escuchar ningún ruido. También, dice que el silencio es cuando en una conversación (en la que él está presente) las personas hablan mucho y no lo tienen en cuenta, entonces, él opta por callar y aburrirse en silencio.
Juan Camilo Restrepo	Él considera que el silencio es un lugar tranquilo y en paz donde no hay ningún ruido que lo perturbe. Además, admite que a pesar de que las personas sordas son silenciosas desde su lengua, no impide que haya una conciencia acerca de los que produce su cuerpo, por ejemplo, algunos chicos sordos caminan muy fuerte y esto produce un ruido.

Cristian Camilo Villamil	<p>Considera el silencio desde 2 perspectivas:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Desde lo cultural o social es muy complejo para los sujetos sordos expresar ideas. Generalmente se quedan callados no porque no quieran compartir sino que las reflexiones propias son siempre muy difíciles de explicar. - Cuando los oyentes se encuentran en medio de una conversación, las personas sordas solo observan porque no reconocen el concepto por no escucharlo, entonces callan. La comunicación es muy difícil entonces los sordos piensan en otras cosas mientras los oyentes hablan
--------------------------	--

Tabla 2. Concepto de silencio para diferentes usuarios de la LSC de la comunidad sorda de la UTP

En el capítulo uno se planteó que el silencio al igual que el habla, se aprende. Este se puede presentar como imposición aprendida desde otra comunidad y no desde la propia. Todo lo que ellos definen como silencio viene impuesto por los que los rodean. Como puede notarse, cada una de las definiciones brindadas por los sujetos son diferentes pero parece ser que convergen en la misma idea: el silencio es la ausencia de ruido. A pesar de que algunos de ellos pueden oír un poco (Maicol y Jean Carlo), el concepto de silencio aquí argumentado se expresa según lo impuesto por la sociedad oyente, es decir, los usuarios de las LO. Los usuarios de las LS al no escuchar el ruido que causa su cuerpo, es imposible que sean capaces de regularlo, por ello, siempre hay un oyente que les recuerda que deben hacer silencio. Lo que no se tiene en cuenta, la mayoría de las veces, es que una persona que no puede escuchar el silencio, simplemente no lo conoce, o sea, no sabe qué significa. Así lo conceptualiza Juan Camilo, quien está muy consciente de que debe hacer silencio o por lo menos, intentar controlar la fuerza con la que utiliza la cuchara al tomar la sopa, o al caminar, incluso, al respirar mientras duerme.

Retomando parte de lo dicho en el apartado anterior, es debido citar a Mèlich (2010), quien asegura que “nacemos en un mundo y heredamos una gramática. Nadie escoge su mundo. Nos lo encontramos. Y el mundo es una gramática, esto es, un conjunto de mitos, valores, rituales y hábitos de todo tipo...; está poblado, en una palabra, de signos y de símbolos” (p. 319). Así pues, cada uno de los sujetos sordos habita un espacio corpóreo que mucho tiene que ver con el papel que juegan dentro de la comunidad sorda, todos ellos, están inmersos en una gramática con normas y límites propios de esta comunidad; sin embargo, al

preguntarles por el silencio, responden según lo que se les haya enseñado o impuesto desde la comunidad oyente. Esta concepción de silencio es prestada.

La imposición de hacer silencio es una norma social que pertenece a la moral. La moral pertenece a lo que heredamos cuando empezamos a ser parte de una sociedad. En el caso de las personas sordas, dependerá mucho del círculo familiar en el que se desarrollen. Cuando los sujetos sordos crecen en una familia oyente muchas de las normas y protocolos relacionados con el silencio, la quietud, y otras conductas, son impuestas desde muy temprana edad. Desde luego, la persona sorda, a medida que crece, arraiga y contempla estas normas como suyas. “Aquí, la moral aparece como una gramática, como el conjunto de obligaciones de un marco normativo propio de una cultura determinada en un momento de su historia, y lo que la caracteriza no es «a lo que obliga», sino «que obliga»” (Mèlich, 2010, p. 319). Pero con la moral no se nace. La moral hace parte de un mundo en el que el ser es arrojado a su suerte, y a medida que aprende de ese mundo, también apropia una moral.

En el caso de la comunidad sorda, el silencio como concepto es entonces una regla que obliga a callar. Jean Carlo y Ana sostienen que el silencio está regulado dentro de las instituciones con la intención de imponer orden. Así lo menciona Ana cuando coloca la situación del hospital como referente para explicar que hay lugares en los que se obliga a las personas a estar en silencio y totalmente quietos. De igual manera lo menciona Jean Carlo en otra entrevista realizada: “Cuando entré al colegio no entendía nada de lo que mis compañeros me decían. Yo quería participar en las clases pero mis compañeros me gritaban que era mejor que me callara”. Jean Carlo demuestra que el colegio como institución se trata de prestar atención y nada más, es decir, se brinda una educación estática. En estos lugares, el cuerpo está obligado a callar, situación que para los sordos es compleja debido a que su lengua se expresa a través de todas las herramientas y recursos que el cuerpo les brinda.

Pero, ¿si los sordos no conciben genuinamente el concepto de silencio, entonces qué concepto de silencio se apropió en este proyecto?

En capítulos anteriores se mencionó que no puede haber lenguaje sin la influencia o la participación protagónica del silencio. Si bien es cierto que hay un concepto de silencio instaurado en la mentalidad de los sujetos sordos debido a la presión que el medio les imparte, también hay un silencio propio que no se instauró sino que se presenta como una decisión y pertenece al silencio poético-simbólico. Sin embargo, ¿a qué se refiere la palabra simbólico?

Es importante recordar ese apartado en el que se menciona que el silencio simbólico y como tal el símbolo, se refiere a que el escritor o creador también elige callar y ello implica una imagen sensible que prefigura una imagen. Así pues, Cristian (**tabla 2**) lo hace notable cuando comenta su decisión de callar frente a una conversación: el silencio como símbolo porque connota algo indirectamente. ¿Qué simboliza el silencio de Cristian? De este concepto propuesto, parte la presente monografía, que se deriva también en la concepción de los sordos como creadores gracias al silencio propio, el mencionado segundo silencio, que acompaña a su lengua y les permite fundamentar un mundo que tenga sentido para ellos. Mientras los oyentes hablan, los sordos callan, y callan con todo su cuerpo. Así como lo dice Cristian (**tabla 2**) se dedican a observar, sin embargo, mientras observan, las señas toman lugar en la mente, es decir, siguen produciendo lengua de manera mental. Se hablan a ellos mismos mientras su gestualización se detiene. Su cuerpo calla pero su mente no: siguen creando desde la comodidad de sus psiques.

Los sujetos sordos nacen y crecen en un mundo que otorga, desde el principio, más obligaciones de las que se nos imponen a los oyentes. “Nacemos en un mundo, pero nuestra vida no coincide con el mundo” (Mèlich, 2010, p. 320). Independientemente de ser o no una persona sorda, el ser humano se instaura corpórea y mentalmente dentro del mundo. Se posiciona frente a ese mundo y frente a cada uno de sus requerimientos. A ese posicionamiento, Mèlich lo denomina como vida. Así mismo, conceptualiza a la falta de encaje del ser humano dentro del mundo como excentricidad, donde el ser pone en cuestión su naturaleza. Este no encajar en el mundo, esa excentricidad humana, ese querer escapar al mundo obligado, hace parte de la ética y se aleja completamente de la moral.

La vida humana es siempre caótica, desordenada, inquietante, y dubitativa. Un ser que tenga una vida pura, está fuera de toda ética. Expone Mèlich en Antropología narrativa y educación (2008), que “la ética surge si existe la posibilidad de la deliberación, de la duda, del cuestionamiento” (p.107). No obstante, “aunque la vida humana suponga un «poner en cuestión» la naturaleza, nadie es capaz de romper completamente con su propia naturaleza” (p. 107). Esto quiere decir que el sujeto no puede cortar toda conexión con la moral, es decir, con todas esas reglas, costumbres, tradiciones heredadas, ya que esta viene a nuestra mente desde muy pequeños y permite un orden conductual que ayuda al supuesto orden de la sociedad. Así pues, el ser es un constante (des)equilibrio entre la moral y la ética. De este aspecto antropológico tampoco pueden escapar las minorías lingüísticas o comunidades pequeñas, tal

como la comunidad sorda. Pero, ¿qué tiene que ver todo esto con el silencio del cuerpo dentro la narración en LSC?

El ser humano siempre está sujeto al tiempo y al espacio. La antropología narrativa ofrece la posibilidad de leer e interpretar los textos siempre teniendo en cuenta su contexto. “Siempre que se traduce y que se lee, se traduce y se lee desde una situación, desde una tradición, desde un tiempo y desde un espacio, desde una corporeidad” (Mèlich, 2008, p. 111). Como el ser debe siempre fluir en un espacio, en un tiempo, en una cultura, en una historia, que son determinados en un campo a ciegas, no hay posibilidad de vivir en verdades absolutas. En otras palabras, el ser habita un espacio que está vedado a medias porque todo lo que está en ese mundo siempre tendrá un juicio de valor que el mismo ser otorga, esto le impedirá seguir u observar verdades absolutas porque esas, están fuera del tiempo, del espacio y del lenguaje.

Como el ser se sabe sujeto al espacio y al tiempo, el ser entiende que es finito. La ética, al querer dudar de la finitud del ser humano, permite una ruptura que libera al ser de ese peso. A esa ruptura se le llamará, en este proyecto, creación.

El mundo habitado por el ser humano es inseguro, por ello, necesita alternativas o momentos diversos para situarse. Creamos un mundo en el que el situarse no sea tan incierto. La creación hace referencia a diversas transformaciones que salvan al ser de contemplarse finito. Todas ellas, tienen que ver con los sueños y deseos que se ven reflejados en el arte y en los distintos escenarios humanos. “Éste es un modo netamente antropológico de enfrentarse a la situación heredada. Y es aquí, es en el deseo de un mundo mejor donde se inscriben las narraciones, los relatos, los cuentos...” (Mèlich, 2008, p. 118). El sueño, el deseo y la ilusión de soportar el mundo, de soportar la finitud, le brinda al ser humano la capacidad de crear, de imaginar un mundo mejor o, a veces, peor. Así lo sostiene Mèlich (2008) cuando menciona que “el mundo no tiene por qué ser como es, o como nos parece que es. Podemos, o mejor, necesitamos «tener ilusión», imaginar alternativas, otras situaciones, aunque sepamos que nunca llegaremos a alcanzarlas” (p. 119). La finitud, la muerte, es entonces una oportunidad de crear alternativas en las que podamos ser infinitos. Esas alternativas terminan siempre en una narración. Esta no debe ser siempre escrita o apalabrada, el nimio hecho de pensarlo ya hace de ella, una ilusión, una narración mental, tal cual ocurre en el silencio del cuerpo de Crisitan mientras observa a los oyentes entablar una conversación. No se sabe qué es lo que

piensa él pero sí es cierto que sigue produciendo texto incluso si sus manos se encuentran en su regazo.

Recursos y características lingüísticas al interior de las narraciones en LS

En el capítulo uno, se argumentó que la pragmática tiene la intención de mostrar el silencio como parte de la interacción social. Cuando la persona sorda intenta narrar una experiencia personal, el silencio puede jugar tanto con lo poético-simbólico como con lo pragmático.

Como se mostraba en el primer apartado de este capítulo, las narraciones en LS poseen secciones internas, con funciones y características particulares, dentro de ellas se pueden reconocer elementos o mecanismos lingüísticos que se articulan para dar forma a la estructura. Según Rathmann et al. (2007), “el sordo al iniciar un relato establece primero la referencia, en forma de frases nominales (ej. MUCHACHO, RANA O PERRO) y como característica particular del referente se asocia con la estrategia de establecer una ubicación para el referente dentro del espacio signado, que se encuentra delante del narrador”. Estos recursos visogestuales se ubican al interior de la sección para cumplir un papel específico según el objetivo del mensaje y se combinan con los parámetros articulatorios mencionados en el apartado de consideraciones de las LS. A continuación se presentan los recursos o mecanismos lingüísticos más relevantes dentro de las narraciones en LS

1. *Cambio de rol*: también conocido como acción construida (Becker, 2009), cambio referencial (Emmorey, 2002; Barberà y Quer, 2012) o punto de vista del predicado (Lillo- Martín, 1995). Es un recurso utilizado por el señante para recrear actitudes, acciones, conductas, incluso diálogos, entre los personajes de un evento. Este recurso se utiliza con el objetivo de que el receptor del mensaje tenga acceso directo a lo sucedido o al estilo discursivo de los personajes. “A través de estos mecanismos lingüísticos es posible proporcionar características verosímiles de sus referentes, ya sean estos una persona, un animal, o un grupo de personas o entidades” (Barberà y Quer, 2012). Este cambio que hace el señante se nota de inmediato debido a que el estilo narrativo cambia, incluso, el señante se inclina hacia un lado indicando que la posición que toma es de otro y no de él mismo como personaje principal o narrador-personaje. Así mismo, su cara, su cabeza, su cuerpo, sus manos y/o otras señales no

manuales, representan las acciones de un referente, expresiones, pensamientos, sentimientos y/o actitudes (Metzger, 1995)

2. *Direccionalidad de la mirada*: la mirada constituye una función tanto morfológica y sintáctica como pragmática al momento de construir la estructura narrativa en LS. “Las miradas son utilizadas por los signantes, en coocurrencia con otras formas, para organizar, estructurar y cohesionar los textos signados” (Meurant, 2008). Esta característica y recurso, tiene incidencia importante en la construcción de significados al interior del discurso narrativo, conectándose con otras unidades, el cambio de rol y aspectos no manuales de la seña (Meurant, 2008; Perniss y Özyürek, 2015), permitiendo al signante construir un discurso más coherente y comprensible para su emisor. Bahan y Supalla (1995), reconocen tres tipos de miradas: mirada hacia la audiencia, mirada en el rol del personaje y mirada hacia las manos. Así mismo, reconocen movimientos de cabeza, corporales y parpadeos, que son importantes al momento de la interacción comunicativa entre la conducta y la mirada.

Además de los recursos antes mencionados, hay herramientas que el sordo utiliza para contar. Ellos se reflejan de manera directa en sus narraciones: **rasgos espaciotemporales** en donde el uso del espacio es utilizado para referenciar una serie de eventos o representar roles articulados a través del cuerpo- construcción de rol (Cruz Aldrete, 2008). **Movimientos corporales** que se utilizan junto con las señas no manuales para generar coherencia al discurso y **la deixis**, donde se le asigna a un personaje una ubicación específica en el espacio (Emmorey *et al.*, 2008).

Ahora, se presentan características que juegan como patrón dentro de la estructura base para narrar en LS (Otálora, Crespo; 2016). :

1. *Introducción*: momento de contextualización para ubicar al emisor, muy similar a lo que ocurre en las LO. Esto, permite que los signantes iniciar la narración y marcar el eje temático. Los datos que se le proveen al emisor son: presentación de los participantes, tiempo específico en el cual sucede el evento y anticipación de lo que sucederá en la historia.

2. *Desarrollo narrativo*: al igual que en las narraciones de las LO, el desarrollo narrativo es el espacio donde se explica el tema. Los sordos realizan la narración describiendo los hechos sucedidos y exponen la información antes mencionada en la introducción, generando descripciones de acciones de los participantes, escenarios, objetos relacionados, etc.
3. *Evaluación*: en la mayoría de los casos, esta característica es presentada al final de la narración. Aquí, se presenta el valor o importancia de los hechos antes narrados para el sordo. Plantean narraciones expresando la incidencia a forma de evaluación de la experiencia vivida y expresan su opinión al respecto.

Estos elementos son fundamentales para tener en cuenta no sólo porque sostienen la estructura narrativa, sino porque también le permiten al receptor conocer la importancia que tiene para la persona sorda lo que se está contando y allí encontrar la intención comunicativa. De igual manera, en esa intención comunicativa, percibir qué tan significativo es lo narrado.

Capítulo IV. Ya no duele el cuerpo

Los capítulos anteriores de esta monografía tenían otro ritmo y estilo académicos. Este, por el contrario, está narrado, es decir, tiene un tinte literario. Esta intención se debe a la importancia personal que sobrepasa los párrafos académicos de los capítulos anteriores. Así pues, este capítulo se divide en dos: narración y conclusiones. La primera, cuenta la experiencia vivida dentro de la comunidad sorda, donde hay un desbordamiento personal y cómo de allí se origina esta monografía. La segunda y última parte, referencia a algunas conclusiones obtenidas a medida del desarrollo del presente trabajo de investigación.

En una orilla, la muerte, en la otra, la vida⁷

⁷ Szymborska, W. (1972) demuestra que en la vida es normal querer ser devorado por el mundo y, al mismo tiempo, huir de él. Esas orillas que engullen de a poco al ser, pero que siempre valen la pena experimentar.

Estar inmersa en un bus que recorre la ciudad un poco antes de empezar la hora pico nunca es algo emocionante, mucho menos cuando se trata de una ciudad tan pequeña. Sin embargo, ese día, esa situación tan cotidiana se tornó en la mayor hazaña de mi vida. Me encontraba en medio de cuerpos en fila. De pie y observando el cielo pereirano a través de la ventana, aferrándome al tubo metálico para que mi cuerpo no siguiera el movimiento rectilíneo del bus, unas manos agitadas se movían dos cuerpos más allá de mí. Esas manos debían tomar una decisión: aferrarse al tubo como yo o hablar. La segunda opción parecía encajar mejor con ellos.

¿Alguna vez se han preguntado qué pasaría si un día despertasen sin voz? o ¿si no pudieran hablar, cómo se harían entender? Esas preguntas aterrizaron de golpe en mi cabeza. Al frente mío, la respuesta. Dos personas sordas estaban hablando en medio de todos esos cuerpos. No, corrijo. Dos cuerpos estaban realmente hablando en medio de esos otros cuerpos callados. No a través de la voz. Sus manos apalabraban. El cielo dejó de llamarme la atención. Los cuerpos parlantes se convirtieron en el viaje más ameno de ida a la universidad. Además, a uno de esos cuerpos le hacía compañía algunos aspectos poco comunes: ojos *azul marea*, profundos, con la posibilidad de arrastrarte sin que te dieras cuenta; unas cejas gruesas; un rayo de luz en medio del espeso bosque de cabello, todo esto en una perfecta combinación con el color moreno de su piel. Alguien así nunca es fácil de pasar por alto.

Sabía que había leído en algún lugar curioso de internet sobre ese síndrome. Decidí que mis dos manos ya no servirían para formar un agarre equilibrado, una de ellas debía arriesgarse a buscar el nombre del síndrome en el celular. *Síndrome de Waardenburg*, decía Google. Increíble, decía yo. Leí que ese síndrome tiene cuatro tipos, pero la mayoría de ellos se presenta con la misma *discapacidad*: sordera en diferentes niveles. La palabra me molestó. *Discapacidad*. Separé el término: *dis* *capacidad*. Dis es un prefijo que me indica la negación o anulación de algo, en este caso, de una capacidad. Regresé mi mirada hacia el cuerpo parlante y me pregunté ¿no es capaz de qué? de escuchar, pensé. No obstante, me cuestioné si eso realmente le impedía ser un humano, si el abismo entre el prefijo y la palabra era el mismo de su ser y lo humano. Los miré durante todo el trayecto y cuando bajaron del bus llegué a la conclusión de que me faltaba más capacidad a mí para muchas cosas que a ellos. No pude evitar seguir esos cuerpos. Parecían libres y yo en ese entonces, no lo era. Me pesaba el cuerpo, y al parecer a ellos no. Los envidié. Caminé tras ellos hasta que llegaron a la facultad de Educación y entraron en un cuarto pequeño. *Sala de los sentidos*, leí. ¿De los sentidos? me

reí. Yo sentía que me dolía el cuerpo, ¿qué sentido no me estaba funcionando bien? ¿tacto? ¿gusto? ¿olfato? ¿vista? o ¿escucha? Todos. ¿Qué *dis* capacidad tenía yo si me pesaba el cuerpo? Después de que los cuerpos parlantes se movieron al fondo de esa sala de raro nombre, los perdí de vista. Ese resto de tarde investigué sobre la comunidad sorda y el destacado síndrome.

Los días siguientes se centraron en la búsqueda de aquellos cuerpos libres. La universidad es un vasto territorio, así que la búsqueda no dio frutos. Durante esos días, al colocar la cabeza en la cama, me preguntaba el porqué yo no era como ellos. Veía a diario el cansancio que la gente representaba con su cuerpo, no un cansancio ligado al tiempo o esfuerzo, era algo más profundo. Esa noche tuve un sueño que me respondió la pregunta. Era yo una mujer vieja usando un camisón, estaba sentada en una mecedora cerca de una ventana. Bajaba la mirada a mi regazo y veía mis manos, las yemas de mis dedos vacías. Me desvanecía. Mi cuerpo era unas tonalidades menos que lo real. Cuando desperté me dolía el pecho. Lo entendí: yo no habitaba mi cuerpo. Eso que supuestamente me ofrece ser real, me dolía, me pesaba, me estorbaba. Estaba *dis capacitada* de mi cuerpo.

Meses después de ser consciente de esa *dis capacidad* intenté buscar algo que me llenara, pero no lo logré. La literatura me consolaba al igual que el arte y el cine, sin embargo, no conseguía que el cuerpo me respondiera.

Una noche en la universidad, Valentina, una amiga que trabajaba como monitora en bienestar universitario me comentó acerca de unos niveles de lengua de señas que se brindaban a los estudiantes. La alegría y mayoritariamente la curiosidad, nos impulsó para inscribirnos en el primer nivel. Este se ofertaba los sábados en el bloque de medicina. Los sábados se convirtieron en mis días más esperados. Un sábado conocí la comunidad sorda. Un sábado empecé a habitar mi cuerpo.

Siempre nos gusta fantasear qué nombre hubiésemos elegido para nosotros al momento de nacer, pero ¿se han imaginado alguna vez si nos llamáramos por nuestras características destacadas? Así fue el primer sábado: nos explicaron que, en lengua de señas, no se mencionaba el nombre cuando hacían referencia a una persona, sino que lo llamaban por una característica llamativa del sujeto combinada con una letra. Algunos integrantes de la comunidad sorda se encargaron de bautizarnos. Al ser mis cejas espesas y oscuras, Maicol

optó por bautizarme así. Cejas. Me llamé cejas los dos primeros sábados. Pero no se sentía bien porque en realidad, ninguna característica de mi cuerpo me gustaba, lo odiaba todo: cada extremidad, cada cantidad de masa, cada curva, cada ángulo me llenaba de ira. Me llamaban cejas aunque realmente no tenía nombre, por lo menos, no en LSC. Supe que eso debía cambiar porque quería que los sordos pudiesen, con su lengua, señarme y así poder existir. No en español pero sí en LSC. No sé porqué me parecía más importante existir en una lengua ajena que existir en mi lengua materna. Finalmente, después de mucho pensar en salvar alguna característica valiosa, encontré mis hoyuelos y así, el tercer sábado volví a bautizarme como hoyuelos con J -por mi segundo nombre-. Empecé a existir en una lengua, en una realidad.

Cada vez que uno de los monitores sordos se colocaba frente a mí, mi mente reproducía la parte de un poema que había leído en una antología: *Dos cuerpos tienen su vida y su muerte el uno frente al otro. Basta el silencio* (Universidad Externado de Colombia, 2014, p. 24). Que paradoja aquella, una mujer casi muerta y *dis capacitada* de su cuerpo, frente a frente con un sujeto completo y vivo; los dos tratando de existir en medio del silencio. Los sábados empezaron a parecerme una terapia, incluso mejor que eso porque allá nadie me preguntó nada, todo lo descubrí por mi cuenta. Como en las terapias es usual llevar un diario, en el nivel I de LSC, empecé a llevar una bitácora. Nunca con la idea de cosificar a los sordos sino con la intención de encontrar, en sus comportamientos, lo que a mi cuerpo le faltaba.

Los sordos habitan su cuerpo desde todos los aspectos que uno puede imaginar. Me di cuenta de que ellos no viven el tiempo como nosotros. A diferencia de los oyentes, que sólo entendemos el tiempo cuando cumplimos años, los sordos son una extremidad de Cronos⁸. Para representar los tiempos verbales ellos mueven su cuerpo. El futuro: cuerpo hacia adelante; presente: cuerpo en postura recta; y pasado: cuerpo inclinado levemente hacia atrás. Mi bitácora empezó a llenarse con este tipo de anotaciones y logré desmentir muchos mitos acerca de esta comunidad. Todos los oyentes piensan que los sordos por no escuchar, viven en el silencio, pero la convivencia con ellos me demostró que no era cierto. Los monitores sordos hacían mucho ruido e incluso, a veces debíamos pedirles silencio para poder comprender los contenidos de la clase. Pedirle silencio a una persona sorda se sentía extraño. La razón resultó tener mucha lógica: como la mayoría de ellos no pueden escuchar nada o casi nada, no

⁸ El tiempo lo llevan en su cuerpo pero no como una carga sino como una forma de vivir. Al utilizar, la mayoría de las veces, el tiempo verbal del presente, no suelen preocuparse mucho por el futuro o sentir nostalgia por el pasado. El tiempo no representa una carga. Ellos son el tiempo presente.

conocen tampoco el sonido del silencio. Controlar el ruido de sus cuerpos se les dificulta, por ello, había que pedirles que caminaran suave para que el ruido de sus zapatos no nos distrajera de la clase. Recordarles que cerraran la puerta lentamente, era ritual después del descanso que nos daban.

Otra cosa que me resultó increíble (no creíble), fue el hecho de descubrir que los sonidos más bellos de la vida están disponibles para todos y que son instintivos. Los sordos se ríen, también hacen ruido cuando lloran, cuando se quejan y cuando gimen. A pesar de no poder pronunciar palabras como lo hacemos nosotros, disfrutaban de esos sonidos que nos recuerdan que estamos vivos y que somos humanos. Una vez más, la palabra *dis capacidad*, no tenía fundamentos sólidos para ser utilizada junto con la palabra sordo. De cada uno de los monitores aprendí una capacidad que no poseía: de Maicol, la risa; de Elvia, la disciplina; de Jean Carlo, la paciencia; de Ana, la sabiduría; de Cristian, la persistencia y de Juan Camilo, la capacidad de querer a alguien.

A medida que descubría algo que sentía que los hacía libres, yo empezaba a ponerlo en práctica. Así, me vi un día riéndome sin escrúpulos por los pasillos de la universidad. No controlaba ya mis sonidos instintivos: lloraba para escucharme llorar, me quejaba para escucharme quejar... Mi cuerpo empezó a despertar con cada uno de esos sonidos. Ya no dejaba que mi libertad se basara en un día, todos los días se convirtieron en sábados. Anhelaba poder contagiarme de esa libertad incluso aún más, por eso, reunirme con los monitores sordos durante la semana se tornó en un hábito. Mis señas mejoraron, mis expresiones faciales ya no eran toscas, mis dedos dejaron de ser rígidos huesos y mi risa se escuchaba preciosísima. Percibía todo desde los sentidos porque se habían agudizado. Cuando dejé de utilizar mi voz, mi cuerpo habló. Aun así, muchas veces me encontré en una barrera idiomática porque demasiadas palabras que utilizamos en español, no existen en LSC. Un día quise decirle a un monitor que el cielo estaba de un azul muy raro. Comencé a señar pero no sabía cómo se decía cielo, así que se lo deletreé y él no sabía qué era eso. Mi impresión fue mucha. Eso azul que está allá arriba, señalé. ¿Las nubes? Me respondió. No, eso azul. No fue posible hacerlo comprender que esa capa inalcanzable y lejana era a lo que me refería. Hasta ese momento yo creí que la LSC era la traducción, para los sordos, del español. No dormí pensando en ello. Busqué en internet pero no encontraba la respuesta que necesitaba. Tuve que esperar hasta el sábado para hacerle la pregunta a un intérprete. La LSC es una lengua natural, no artificial, me dijo. Todo ese tiempo yo pensé que era artificial porque no se

apalabraba, sólo se señaba. Esa es su lengua materna, argumentó el intérprete. Eso quería decir que al igual que en español, algunos usuarios conocen o tienen más vocabulario que otros.

Leí montones de artículos neurolingüísticos en internet acerca de la LSC como lengua materna y descubrí que los bebés sordos empiezan a mover sus deditos en busca de señas, así como cuando de bebés hacíamos sonidos apenas entendibles con la intención de decirle a mamá que teníamos hambre. Y al igual que nosotros, necesitan un medio que les sirva de ejemplo para poder desarrollar la lengua materna de manera correcta. Así me di cuenta que los bebés sordos, si nacen en una familia sorda, desarrollan sus señas con el estímulo apropiado; sin embargo, la mayoría de los monitores que yo conocía tenían familiares oyentes. ¿Qué ocurría en ese caso? Seguí leyendo y hallé que en esos casos: (1) los papás debían aprender señas para poder comunicarse con sus bebés y (2) debían ser llevados a instituciones para sordos donde estimularan sus capacidades para señar. Cada vez quería saber más de la comunidad, de su forma de pensar, de su lengua, de su lenguaje, de su supuesto silencio. Releí mis notas y hallé que los sordos sueñan en señas, que sienten vibraciones y que su formación en el colegio (a pesar de ser especializado), no respeta su percepción de mundo porque no hay un acomodamiento a su forma de pensar. Sin embargo, el hallazgo más importante para mí fue entender que los sordos no le tienen miedo a demostrar cariño, amor, querer. Los oyentes somos más medidos al momento de expresar, a través de nuestro cuerpo, lo que sentimos. Pareciera ser que el cuerpo nos limita, nos ata, nos pesa e incluso, nos impide ser. **La convivencia dentro de la comunidad sorda me mostró cómo habitar mi cuerpo: comprendiéndolo como un todo y no como una extremidad apenas.**

En medio de todos esos descubrimientos importantes sobre la vida, percibí que la mayoría de mis amigas mujeres se sentían incómodas con sus cuerpos. Las mujeres lo aborrecemos con mucha intensidad. *Y yo estoy solo conmigo pero sola contra mí* (Sastre, 2014, p. 54). Yo creo que es porque realmente nos duele ese cuerpo. Ese que llora cuando nos miramos al espejo, ese que está inconcluso porque no le alcanzó la energía para desarrollarse debidamente, ese que sufrió abusos durante su infancia, ese que fue acechado en medio de una calle llena de gente que no hizo nada. El mundo no nos ayuda en el proceso. Con toda la propaganda del cuerpo perfecto y la empresa de belleza, los cuerpos femeninos se van apagando en el intento de flotar en ese mar de prejuicios. El mayor logro de una mujer es habitar su cuerpo y, en el camino, amarlo. No me malinterpreten, sé que los hombres, en algún

momento de sus vidas, sienten que el cuerpo también les es insuficiente porque después de todo, tener un cuerpo es padecerlo. Estar inmersa en la comunidad sorda me permitió valorar los sentidos que no tenía agudizados, fueron ellos los que me curaron de a poco las heridas que tenía gracias a todos esos prejuicios que yo me había inventado en la cabeza y los que había heredado de la sociedad. La *sala de los sentidos* tuvo mucho sentido -o muchos sentidos- después de eso.

Cada sábado me enseñó a soltar mi cuerpo. Retomé los pasos de ballet clandestino porque mi cuerpo se sentía más ágil. El dolor disminuyó con cada abrazo, con cada expresión, con cada gesto y en cada seña. Me permití demostrar amor, querer y cariño por medio de mi cuerpo. La viveza y vida se ven muy fácilmente en el cuerpo de un sordo porque todo lo que está sintiendo en ese momento lo expresa como una unidad, mediante su cuerpo. Para los oyentes, nuestro cuerpo es una extremidad del mismo cuerpo, nunca lo vemos como un todo. Lo callamos, lo atamos y lo escondemos en el sótano. Nuestro cuerpo es una caracola, no un caracol. De nuevo, entendí que los sordos no callan nada, todo lo demuestran con su cuerpo. Lo habitan. *Y cada cosa que me suceda yo la vivo aquí anotándola. Porque quiero sentir en mis manos indagadoras el nervio vivo y trémulo del hoy* (Lispector, 1973, p. 53). El cuerpo ya no significaba lo mismo para mí. Antes, un peso; después de convivir con la comunidad sorda, una unidad de significado y una manera de vivir. Otra manera de escucharme y escuchar al mundo que vivo a través de él.

Yo estaba en octavo semestre de universidad y los miedos de presentar un trabajo de grado me provocaban insomnio. Al mismo tiempo, me encontraba en nivel II de LSC desenmarañando más curiosidades. Quería presentar una monografía que expresara la libertad que había encontrado en esa comunidad pero se tornaba muy complejo porque no había mucha información en la red. Estaba interesada en trabajar con la paradoja silencio-cuerpos sordos, no obstante, me faltaba algo. Un sábado, hablando con Juan Camilo, le pregunté si alguna vez se había imaginado tener un cuerpo con la “capacidad” de escuchar, o que si no se imaginaba cómo sonaba la música de los pájaros. A mí me pusieron un implante coclear cuando estaba muy pequeño, pero tu mundo (señalándome) es muy ruidoso, me dijo. Quedé impactada con esa respuesta. Él había tomado la decisión de quedarse en el mundo de los sordos cuando rompió el implante coclear. ¿Habría hecho yo lo mismo en su situación? En cuanto a los pájaros, me dijo que le bastaba con ver sus hermosos colores. En ese momento, la LSC me pareció poética. Sublime. Además, la manera en la que me había narrado esa

situación me resultó sutil y sensible pero sobre todo, me había transmitido su tranquilidad al haber tomado esa decisión. Cuando hablaba con los monitores intentaba indagar en sus vidas, quería entender si también habían tomado decisiones tan importantes como las de Juan Camilo. La mayoría fueron muy reservados con ello, sin embargo, en esas conversaciones supe que la comunidad sorda de la UTP no era homogénea, cada uno de los monitores presentaban diferentes niveles de sordera y dependiendo de eso, percibían el mundo, incluso, gracias a eso, su vocabulario o sus narraciones en LSC cambiaba. Por ello, aquel monitor no sabía la seña de cielo. Maicol sí la sabía.

La compañía de Maicol y Juan Camilo se volvió fundamental para mi aprendizaje, para esa nueva lengua. Pero Maicol también comenzó a interesarse por mi lengua. Así pues, nos reuníamos en la UTP desde temprano e intentábamos leer narraciones infantiles. De alguna extraña manera, Maicol no podía recepcionar ilustraciones y letras al mismo tiempo, es decir, si el cuento redactado llevaba a su lado algún hermoso dibujo, Maicol escogía prestarle más atención a uno que al otro. Consideraba esto como algo muy especial debido a que los sujetos sordos suelen recepcionar las imágenes mejor que las letras; al estar combinadas, complementándose, parecía que su cerebro no sabía cuál codificar. Nunca hizo la relación entre esa imagen y la descripción que hacían las letras hasta que yo se la mostré. Aun así, era complejo que entendiera metáforas -a pesar de que su lengua sea tan metafórica- o ironías dentro del cuento. Juan Camilo también se interesó por este pasatiempo y comenzó a asistir. Leer era una aventura para ellos, y escribir era una hazaña. Las personas sordas no utilizan artículos, preposiciones, puntuación y demás marcas textuales importantes para nosotros los usuarios del Español. De igual manera, no tienen un manejo claro de las conjugaciones verbales, tan solo colocan el verbo en infinitivo. Era poco comprensible lo que ellos querían expresar a través de las letras. Sin embargo, no me interesaba que aprendieran ello. Estaba empeñada en que pudieran entender lo que leían. Explicarles qué era el color lila era complicado, pues en LSC, los colores son muy exactos. Morado claro/ morado oscuro. Nada de lila. Logré que entendieran que en el Español, teníamos montones de colores diferentes. Entonces ya existía en sus percepciones las flores lila, el sol colorado, el amarillo mostaza, etc.

Juan Camilo y Maicol, mis más cercanos amigos sordos, fueron fundamentales para la observación de lo que se cataloga en esta monografía como narraciones o relatos de vida. No fue algo complejo, después de todo, porque lo que más hacen los sujetos sordos, es narrar. A

su vez, yo fui para ellos un poco de contacto con esa lengua vecina de la suya, es decir, el Español. No obstante, me sentía mal. Los textos literarios no eran muy concretos para que ellos entendieran a qué se refería la narración y los textos académicos eran realmente profundos y teóricos como para siquiera entenderlos yo y explicárselos. Me negaba rotundamente a considerar que las personas sordas no pudieran disfrutar de la lectura tanto como lo hacía yo. Quería mostrarles ese mundo al que uno podía ingresar en cualquier momento con tan solo abrir un libro. Quería que lo disfrutaran.

Durante ese semestre, la universidad brindó algunas conferencias para el público estudiantil, conocí el libro álbum. Ahí fue cuando me di cuenta de que sí había posibilidades de que una persona sorda disfrutara la lectura. Esa lectura no era de párrafos enteros y pocas imágenes, era al contrario. La particular Galia Ospina nos explicó todo sobre el libro álbum y sobre cómo se le brindaba mayor protagonismo a la imagen y un poco menos a las palabras. Así mismo, nos comentó que existía un libro sin ninguna palabra en su contenido: el libro silente. Pensé que era muy apropiado enseñarle a las personas sordas a leer a través de un libro que se pareciera a ellos, es decir, visual. *Visogestual*. El libro silente es reconocido principalmente por la ausencia de palabras, sin embargo, eso no quiere decir que no pueda transmitir sentido de la misma manera en que lo hacen las palabras. La imagen es la unidad lingüística y de sentido de este tipo de libro. Pensé entonces, en realizar una traducción del español a LSC sobre un cuento corto. Pregunté por esa posibilidad a los intérpretes, no obstante, la respuesta no fue positiva. Para realizar una traducción o interpretación de un cuento y presentarlo como trabajo de grado, debía tener una formación como intérprete. No la tenía. Otra vez, estaba en blanco para escoger el tema de mi tesis. El insomnio regresó a mí como un gato después de una pelea: callado y lastimado.

Se supone que la mayoría de nuestras vidas se centra en olvidar que vamos a morir, que somos finitos. En el mismo momento en que me conecté con la comunidad sorda de la UTP, quise gritarle al mundo que había encontrado una opción para que el cuerpo nos dejara de pesar pero aún no encontraba el tema correcto para decirlo. *Pero quiero saberme viva pero no quiero hablar de la muerte ni de sus extrañas manos* (Becciu, 2016, p. 51). Melich escribe en Filosofía de la finitud que una de las alternativas para interiorizar la experiencia que tenemos en el mundo es narrar. Yo quería narrar mi experiencia para demostrar que mi cuerpo ya no me pesaba, no me estorbaba, no me entristecía. Quería narrar mi experiencia para decir que mi cuerpo ya no estaba muerto. Si narrar significa distraernos de pensar que somos finitos,

si contar significa crear un mundo donde el tiempo no pase tan rápido; yo quería demostrar, a través de mi narración, que mi cuerpo ya no pensaba en la muerte, que mi cuerpo ahora pensaba en vivir como una unidad llena de posibilidades y sentidos. Quería por lo menos fingir que no era cobarde para vivir la vida. Pintarme la máscara de valiente. Pero pensé que ya me había descubierto lo suficiente a mí misma, debía pensar más en la comunidad sorda. Consideré que si yo había heredado esa percepción de la comunidad sorda, ¿por qué no indagar de qué manera narraban su experiencia de mundo? Así encontré lo que faltaba en la paradoja silencio-cuerpos sordos. **Narración.** Silencio- cuerpos sordos-narraciones. Ya tenía un tema para mi trabajo de grado.

De nuevo, pedí una opinión externa para confirmar que lo que llevaba pensando en mi cabeza todo este tiempo, no era algo tan descabellado e inalcanzable. El profesor me comentó que debía especificar qué tipo de silencio y qué tipo de narración quería trabajar. Releyendo las notas en mi bitácora y observando los cuerpos parlantes, caí en cuenta de algo: una tesis también puede nacer de las cosas más sencillas. El silencio del cuerpo. Eso tan evidente dentro de la comunidad sorda, y a la vez tan complejo. El concepto de cuerpo en esta comunidad permite una perspectiva que valora cada parte del mismo, porque sin él, no podrían narrar ni crear el mundo. Con la logogenia, descubrí que callar a una persona sorda sí era posible, bastaba atar sus manos y alejar sus gestos faciales. Sin embargo, en su cerebro, en su mente, el sujeto sordo seguiría creando mundo y señalando realidad. De ahí, nació la idea de mi trabajo de grado: del aspecto más simple y el más notorio. A esto, se sumó la voluntad de callar, por parte de un sordo, cuando la conversación no le interesa o no quiere participar en ella. Todos estos aspectos desde algo que ellos también hacen mucho: narrar. Esa narración, gracias a las características de su lengua, se hacía visual, simbólica y poética. A eso, lo llamamos *el segundo silencio de los sordos*. Así, pude resolver o delimitar las variables de mi trabajo: el silencio del cuerpo y las narraciones de relatos de vida.

Valentina, aquella mujer que me incentivó a cursar los niveles de LSC comenzó el trabajo de grado conmigo. Durante seis meses desgastamos nuestros ojos leyendo todo lo que encontramos en la red y en las bibliotecas de la ciudad acerca de la LSC. ¿Era suficiente información? No, nunca lo era. Después, ella decidió seguir otro camino para graduarse. Así, sola y con una maleta llena de información, continué con el proyecto. Encontré muchos inconvenientes a lo largo de cada capítulo de la tesis. El más preocupante fue la escritura. Ahora resultaba ser que estaba *dis capacitada* para escribir porque a pesar de cinco años en

una carrera que se centraba en la escritura, no sabía cómo hacerlo. Sumado a eso, la pandemia estalló y mi cercanía con la comunidad sorda, empezó a desvanecerse. Retomé esa cercanía a través de los vídeos que había recolectado para el corpus y a través de los CD con el compendio de señas aprendidas en los niveles I y II. A medida que escribía, los problemas se iban solucionando solos. Así pues, luego de mucho insomnio y pesadas lágrimas, logré terminar esa aventura tan salvaje llamada trabajo de grado.

Amé cada segundo que le dediqué a la monografía. Cada capítulo fue escrito con mucho empeño; pero sobre todo, fue escrito con la intención de que el trabajo de grado funcionara como un regalo de gratitud hacia la comunidad sorda por enseñarme tantas cosas valiosas. Por enseñarme a habitar. Cada palabra que está en ese trabajo, es para ellos, porque la convivencia dentro de la comunidad sorda de la UTP y el conocimiento de su lengua me permitió dejar de aborrecer mi cuerpo y comenzar a habitarlo, entendiéndolo como una unidad capaz de contar, comunicar y amar. Aún no habito completamente mi cuerpo, seguramente es porque no he terminado mi terapia -no dentro de la comunidad sino dentro del mundo-, pero de algo si estoy segura: siento mi cuerpo, él me habla y yo lo escucho.

Síntesis

Recordar y retomar información dentro de un trabajo académico siempre es una buena idea para ubicar el lector, por tanto, el resumen aquí redactado, tiene ese propósito.

En los primeros capítulos, este trabajo de grado muestra que el cuerpo es una temática relativamente nueva. No fue hasta la época de los 70's que el cuerpo fue visto como un tema propicio para redactar estudios al respecto. Las dos posturas que nacieron de esos estudios demuestran que el cuerpo es un espacio tanto social e individual como una dimensión analítica. Esta dimensión propuso la separación de muchas relaciones importantes como cuerpo/lenguaje, emoción/razón, naturaleza/cultura, etc. Sin embargo, a través de la línea de las artes, se pudo pensar que esa ruptura de esas relaciones no es posible. Así pues, el cuerpo en las humanidades se conecta con el silencio, aquel del que nacen y en el que mueren todas las artes y las cosas. Ya establecida esa relación que incluso se revisó en algunas cosmogonías, se puede decir que la relación silencio del cuerpo-artes brinda la posibilidad de crear: imaginar mundos, crear historias y transmitirlas. Pero esta estrecha relación se coloca en duda cuando se pretende relacionar con una persona que supuestamente, siempre está en

silencio. ¿Qué arte puede producir alguien que no apalabra? ¿Se comporta el silencio de la misma manera que en los oyentes?

El caso de los sordos siempre lleva a creer que son sujetos callados porque no pueden producir palabra verbal, no obstante, esto es erróneo. Biológicamente, las personas sordas no pueden apalabrar con su aparato fonoarticulador ninguna palabra completa, pero también se muestra un segundo silencio: el simbólico-poético que no hace referencia a lo biológico, va más allá de él. Gracias a la observación de las narraciones de relatos de vida dentro de la comunidad sorda de la UTP, se vislumbró que incluso dentro de lo que cuentan, pueden producir un silencio que nada tiene que ver con lo biológico sino con lo creativo, con lo poético y por tanto, lo simbólico. A veces, este silencio nace desde la propia decisión de la persona sorda, ahí, a pesar del silencio, en su cabeza se sigue creando, produciendo mundo. También se produce un silencio que es fruto del no entender lo que los oyentes o inclusive algunos sordos dicen. Gracias a las características de su lengua natural, mostradas en el capítulo III, la conexión silencio del cuerpo-narración se origina de manera poética. Todo esto gracias a los referentes naturales que utiliza, provenientes de los demás sentidos, en especial, la vista. Con todo esto, la relación entre las variables silencio del cuerpo-comunidad sorda de la UTP- relatos de vida, se hace posible y lógica; demostrando que muchos de los prejuicios y desinformación que prevalece alrededor de esta comunidad, son injustificados.

Finalmente, el capítulo IV expone, con un tinte más literario, el nacimiento de la idea de esta monografía y todo lo bello que le puede brindar esta comunidad a la nuestra, a la de los oyentes.

Conclusiones

Partiendo de la observación y el estudio de las variables y temáticas aquí mencionadas, este trabajo investigativo concluye que:

- La comunidad sorda de la UTP habita su cuerpo como una unidad vital que les permite vivir en comunidad e individualidad a la misma vez, moviéndose como un todo y no por fragmentos.

- El concepto de autobiografía no es un concepto claro para todos los integrantes de la comunidad sorda de la UTP. Reconocen, con mayor facilidad, el concepto de relatos de vida, que corresponden a narraciones en un tiempo muy específico y no, el compendio de una vida.
- Es evidente que existe una vinculación entre el silencio del cuerpo de los sujetos sordos y sus narraciones de relatos de vida, pues es en esos relatos donde demuestran no sólo su primer silencio sino también el segundo, protagonista de esta monografía, y que, además, permite entender, desde la antropología y antropología narrativa, que el cuerpo brinda una experiencia sensible que, claramente, está ligada con nuestro contexto.
- El Diccionario Básico de la Lengua de Señas Colombiana (DBLSC), no cuenta con la cantidad de señas necesarias para realizar una investigación enriquecedora. Las señas que contiene no son básicas, están por debajo del estándar del nivel 1 de LSC. Esta situación fue una dificultad al momento de ejemplificar conceptos lingüísticos, por ello, se emplearon fotografías de dos sujetos sordos de la UTP. Así pues, argumentar lo que ocurre dentro de la comunidad sorda a través de imágenes publicadas, es casi imposible.
- La comunidad sorda de la UTP es hermética no en cuanto a la socialización con los oyentes, sino en cuanto a los trabajos o proyectos planteados con y para ellos. Esto, se debe generalmente, a que piensan que no se les brindará reconocimiento ideal tanto a la comunidad como al sujeto individual.

Referencias bibliográficas

Bahan, B., & Supalla, S. (1995). Line Segmentation and Narrative Structure: A Study of Eye-gaze Behavior in American Sign Language. En Karen Emmorey y Judy Reilly. *Language, Gesture, and Space* 171-191. Hillsdale, NJ: Lawrence Erlbaum

Balázs, B. (1972). *Theory of the film: character and growth of a new art*. Arno Press. New York: s.n. <https://archive.org/details/theoryoffilmchar00balz/page/n111/mode/2up>

Barberà, G. & Quer, J. (2012). *Nominal referential values of semantic classifiers and role shift in signed narratives*. En Hübl Annika y Markus Steinbach (eds.), *Linguistic Foundations of Narration in Spoken and Sign Languages*. Amsterdam: Benjamins.

Basso, K.H. (1997). *To give up on words: silence in Western Apache Culture*. P.P Giglioli (ed) *Language and social context*, London, Penguin Modern Sociology Readings, p. 67-86

Becker, C. (2009). Narrative competences of deaf children in German Sign Language. *Sign Language y Linguistics* 2 (12) 113-160.

Becciu, A. (2016). *Alejandra Pizarnik: poesía completa*. Editorial Lumen

- Bosh, A. E. (2007). Hacia una definición de álbum. Revista Uvigo N° 5. <https://revistas.webs.uvigo.es/index.php/AIILJ/article/view/784>
- Bourdieu, P. (1991). *El sentido práctico*. Madrid, Taurus [1980].
- Bourdieu, P. (1997). La ilusión biográfica. En Bourdieu, P. Razones prácticas, sobre la teoría de la acción. Barcelona, España: Editorial Anagrama.
- Bruner, J.S. (1986). *Actual minds, possible worlds*. Cambridge, Mass: Harvard University Press
- Bruner, J.S. (1990). *Acts of meaning*. Cambridge, Mass: Harvard University Press.
- Bruner, J.S. (1996). *Meaning and self in cultural perspective*. In D. Bakhurst & Ch. Sydnovich (Eds.), *The social self*. London: Sage
- Català, Doménech, M. J. (2012). *El murmullo de las imágenes: imaginación, documental y silencio*. Santander: Asociación Shangrila Textos Aparte. <http://revista.cinedocumental.com.ar/el-murmullo-de-las-imagenes-imaginacion-documental-y-silencio/>
- Chomsky, N. (1965). *Aspects of the theory of syntax*. Cambridge, Mass.: MIT Press.
- Chomsky, N. (1966). *Cartesian linguistics*. New York: Harper & Row.
- Citro, S. (2004). La construcción de una Antropología del Cuerpo: propuestas para un abordaje dialéctico”. En: VII Congreso Argentino de Antropología Social. Córdoba.
- Cordua, C. (1997, 10 de junio). *Pensamiento y silencio* [sesión de conferencia]. Ciclo de Conferencias para estudiantes universitarios. https://www.cepchile.cl/cep/site/docs/20160303/20160303184756/cordua_pm.pdf
- Cornejo, M., Mendoza F., & Rojas, R.C. (2008). La investigación con relatos de vida: pistas y opciones del diseño metodológico. *PSYKHE* 17(1) 29-39.

Crespo, N & Otálora, F.(2016). Características de las estructuras narrativas en relatos de experiencia personal de estudiantes sordos bilingües en lengua de señas chilena. *Lengua y Habla* (20) 47-71. <https://fddocuments.co/reader/full/caracteristicas-de-las-estructuras-narrativas-en-el-estudio-del-discurso-narrativo>

Cruz-Aldrete, M. (2008). *Gramática de la lengua de señas mexicana* [tesis doctoral, El Colegio de México]. Repositorio Institucional COLMEX. http://repositorio.colmex.mx/catalog?utf8=%E2%9C%93&search_field=all_fields&q=gRAM%C3%81TICA+DE+LA+LENGUA+DE+SE%C3%91AS+MEXICANA.

Cruz-Aldrete, M. (2008). *Gramática de la lengua de señas mexicana* [tesis doctoral, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios]. http://elies.rediris.es/elies28/pdfs/Miroslava_Cruz_Aldrete_Tesis.pdf

Cruz-Aldrete, M. (2014). *Manos a la obra: Lengua de señas, comunidad sorda y educación*. Bonilla Artigas Editores. Universidad Autónoma del Estado de Morelos. <https://www-digitaliapublishing-com.ezproxy.utp.edu.co/visor/40044>

Csordas, T. (1993). *Somatic modes of attention*.

Duran, Armengol. T. (2001). Els suports narratius dins la literatura infantil [tesis doctoral, Universitat de Barcelona].

Durand, G (1968). *La imaginación simbólica*. Amorrortu Edi.

<http://www.fadu.edu.uy/estetica-diseno-i/files/2016/09/La-Imaginacion-Simbolica-Gilbert-Durand.pdf>

Ehret, R. (1996). *Communicative silence: ethnolinguistic approach to non-verbal communication*. G.M Grabher/U Jessner (eds. Semantics of silence in Linguistic and Literature, Heidelberg.

Eliade, M. (1980). *El mito del eterno retorno*. Arquetipos y repetición. Madrid: Alianza Editorial.

- Emmorey, K. (2002). *Language, cognition, and the brain: Insights from sign language research*. Nueva Jersey: Lawrence Erlbaum.
- Emmorey, K., Korpics, F. y Petronio, K. (2008). The use of visual feedback during signing: Evidence from signers with impaired vision. *Journal of Deaf Studies and Deaf Education*, 14 (1), 99–104. <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC2637109/>
- Escobar, Á. (2006). *El palimpsesto grecolatino como fenómeno librario y textual: una introducción*. El palimpsesto grecolatino como fenómeno librario y textual. Coord. Ángel Escobar. Zaragoza: Institución "Fernando el Católico". <https://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/26/54/1.Escobar.pdf>
- Fast, J. (2005). *El lenguaje del cuerpo*. Barcelona, España: Kairós.
- Font, A. (1981). *El mim*. Barcelona: Laia.
- Garagalza, L. (1990). La interpretación de los símbolos. *Hermenéutica y lenguaje en la filosofía actual*. Anthropos: Barcelona.
- Heidegger, M. (1996). *Aportes a la filosofía*.
- Huidobro, V. (2011). *El espejo y el agua*. Pequeño Dios Editores. Providencia, Santiago de Chile
- Jackson, M. (1983). *Knowledge of the body*. *Man*, New Series 18(2), 327–345.
- (1989). *Paths toward a Clearing: Radical Empiricism and Ethnographic Inquiry*. Indiana: Indiana University Press.
- (1996). Introduction. *Phenomenology, Radical Empiricism and Anthropological Critique*. En: Jackson, M. (comp.) *Things As they Are. New Directions in Phenomenological Anthropology*, pp. 1-50. Bloomington and Indianápolis. Indiana University Press
- Jakobson, R.(1970). A linguística e suas relações com outras ciências. In: JAKOBSON, Roman. *Lingüística; poética; cinema*. São Paulo: Perspectiva, p. 11-64.

- Lejeune, P. (1994). *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Madrid, Megazul – Endimión
- Lillo-Martin, D. (1995). The Point of View Predicate in American Sign Language. En Karen Emmorey y Judy Reilly. *Language, Gesture, and Space*, 155–170. Hillsdale, NJ: Lawrence Erlbaum Associates.
- Lispector, C. (1973). *Agua viva*. Gertdelpozo
- Maitland, S. (2010). Viaje al silencio. En *El silencio y los dioses* (p. 154). Alba Editorial.
- Martínez, Muñoz; R. (2006). Tratamiento ontológico del silencio en Heidegger. Edición Fénix Editora. Sevilla, ISBN 84-611-2310-7.
<http://institucional.us.es/civico/uploads/minimaciv/pdf/minima10.pdf>
- Mehrabian, A. (1972). *Nonverbal Communication*. Mishawaka, U.S.A: Walter de Gruyter Inc
- Mélich, J.C. (2008). Antropología narrativa y educación. *Revista interuniversitaria* 20 101-124. <https://revistas.usal.es/index.php/1130-3743/article/view/986>
- Mèlich, J.C. (2010). Poética de lo íntimo (sobre ética y antropología). *Ars Brevis* 314-331.
- Mélich, J.C. (2011). Filosofía de la finitud. En *El silencio* (p. 39). Herder Editorial, S.L., Barcelona
- Metzger, M. (1995). Constructed dialogue and constructed action in American Sign Language. En Ceil Lucas (Ed.), *Sociolinguistics in Deaf Communities*, 255-271. Washington, DC: Gallaudet University Press.
- Meurant, L. (2008). The Speaker's Eye Gaze: Creating deictic, anaphoric and pseudo-deictic spaces of reference. *Sign languages: Spinning and unraveling the past, present and future. TISLR* 9 403-414.
- Ministerio de Educación (MEN). (s.f). *Los modelos lingüísticos sordos en la educación de los estudiantes sordos*.

http://www.insor.gov.co/historico/images/PUBLICACIONES/cartilla_los_modelos_linguisticos.pdf

Ministerio de justicia. (1925, 02 de noviembre). Ley 56. *Por la cual se crea un Instituto de Sordomudos y de Ciegos en la capital de la República*. Juriscol. <http://www.suin-juriscol.gov.co/viewDocument.asp?ruta=Leyes/1608857>

Moiraghi, E. del C. (2015). *Las imágenes ocupacionales y sus procesos constitutivos: Un estudio de caso* (1a ed.) Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba.

Molto, Amorós; A. (1991). *La Palabra del silencio: la función del silencio en la poesía española a partir de 1969* [tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid]. <https://www.worldcat.org/title/palabra-del-silencio-la-funcion-del-silencio-en-la-poesia-espanola-a-partir-de-1969/oclc/802749672?referer=di&ht=edition>

Motta, Ávila. J. H. (2016). El valor del silencio humano en la cultura escolar. *Cuadernos de Lingüística Hispánica*, (28), 167-187. <https://dx.doi.org/10.19053/0121053X.4914>

Mulrooney, K. (2009). *Extraordinary from the Ordinary: Personal Experience Narratives in American Sign Language*. Washington, DC: Gallaudet University Press.

Paz, O. (2014). El arco y la lira. En *Poesía y poema* (p.4). Epublibre. https://www.academia.edu/24696122/El_arco_y_la_lira_Octavio_Paz

Perniss, P., & Özyürek, A. (2015). Visible Cohesion: A Comparison of Reference Tracking in Sign, Speech, and Co- Speech Gesture. *Topics in cognitive science* 1(7) 36-60.

Pérez, Ordás, R., Haro González, M. y Fuentes Aragón, A. (2011). *Mímateclown: el mimo y el clown en la expresión corporal educativa y recreativa*. Sevilla: MAD.

Rey, M.I. (2008). *El cuerpo en la construcción de la identidad de los sordos*. Universidad Nacional de la Plata(UNLP). <https://1library.co/document/q5mno4wy-cuerpo-construccion-identidad-sordos.html>

Rathmann, C., Wolfgang, M. & Morgan, G. (2007). Narrative structure and narrative development in deaf children. *Deafness y Education International* 4,9: 187-196.

Ricœur, P. (1983-1985). *Temps et récit*. 3 tomes. París: Editions du Seuil.

Ricœur, P. (1996). *Sí mismo como otro*. (Trd. A. Neira). Madrid: Siglo XXI Editores.

Rilke, R. M. (1983). *Sonetos a Orfeo*. Editorial Lumen.
<https://filoymas.files.wordpress.com/2016/04/reiner-maria-rilke-sonetos-a-orfeo-lumen.pdf>

Rodríguez, M.I. y Velásquez, R. (2000). Historia y gramática de la lengua de señas. *Pedagogía y saberes*, (14), 91-104.
<https://revistas.pedagogica.edu.co/index.php/PYS/article/view/6242>

Rodríguez, N. (2008). La narración visogestual en la constitución de subjetividad de personas que viven en el mundo del silencio: el caso de los sordos. *Universidad Pedagógica Nacional*, (29), 73-78.
<https://revistas.pedagogica.edu.co/index.php/PYS/article/view/6927/5653>

Rombach, H. (1993) *Strukturanthropologie. Der menschliche Mensch*. Freiburg/Munich, Karl Alber. (Trad. cast.: *El hombre humanizado*. Antropología estructural. Barcelona, Herder, 2004).

Sastre, E. (2014). *Baluartes*. Valparaíso Ediciones

Sciacca, M. F. (1961). *El silencio y la palabra* (cómo se vence en Waterloo). Barcelona: Luis Miracle.

Smith, H. (2000). *Las religiones del mundo*. Barcelona, Kairós.

Sontag, S. (1985). Estética del silencio. En *Estilos radicales*. (Traducción de Eduardo Gologorsky). Barcelona: Muchnik Editores. Original 1969

- Steiner, G. (1989). *Real Presence*. Faber & Faber.
- Sucre, G. (1985). La máscara, la transparencia. Ensayos sobre poesía hispanoamericana. (2a Ed.) Ciudad de México, México: Fondo De Cultura Económica.
- Szymborska, W. (1972). *Autonomía*. Visor de Libros: Bogotá.
- Todorov, T. (1992). *Simbolismo e interpretación*. Caracas, Monte Ávila Editores.
- Torralba, F. (2009). El arte de saber escuchar. Lleida: Milenio.
<https://www.digitaliapublishing.com/a/6387/el-arte-de-saber-escuchar>
- Torres, Cantón, S. (2017). *El uso creativo a través de códigos en silencio; el braille como ejemplo*. EME experimental illustration, Art & Design, 5(5), 78-85.
<https://docplayer.es/56929842-El-uso-creativo-en-diseno-a-traves-de-codigos-en-silencio-el-braille-como-ejemplo.html>
- Tovar, L.A. (2001). *La importancia del estudio de las lenguas de señas*. Cultura Sorda.
<https://cultura-sorda.org/la-importancia-del-estudio-de-las-lenguas-de-senas/>
- Universidad Externado de Colombia. (2014). Me duele una mujer en todo el cuerpo I. *María Mercedes Carranza: Kavafiana (p.p 24)*.
<file:///C:/Users/Maria%20Jose/Desktop/LIVRES/Me%20duele%20una%20mujer%201-%20Antolog%C3%ADa%20o%C3%A9tica.pdf>
- Uribe, F. (2020). *Informe de gestión ejecutivo 2019*. (Sin número de reporte). Universidad Tecnológica de Pereira.
<https://media.utp.edu.co/planeacion/archivos/informes-de-gestion/Informe%20de%20Gesti%C3%B3n%20Ejecutivo%202019.pdf>
- Wittgenstein, L. (1921). *Tractatus logico-philosophicus*.
- Zoomoozophone. (2008, 16 de abril). *John Cage: 4'33" for piano (1952)*. [video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=gN2zcLBr_VM